

إضاءات نقدية في الأدبين العربي و الفارسي

فصلية محكمة، السنة الثانية، العدد الثامن، شتاء ١٣٩١ ش

ردمد ٦٥٧٣– ٢٢٥١

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٩ ـ ٣٢



دلالات الألوان في شعر يحيى السماوي

مرضية آباد*

رسول بلاوي**

الملخص

يمثل اللون ملمحا جماليا في الشعر ويُعدُّ عنصرا مهما من عناصر البناء الفني، بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشرة بالرؤية الفنية، ففي معظم الأحيان لايرد اللون فيما وصف له، بل يكشف عن إحساس الشاعر؛ فهو مبعث للحيوية والنشاط والراحة والاطمئنان، ورمز للمشاعر المختلفة من حزن وسرور.

اللون من أهم ظواهر الطبيعة وأجملها، ومن أهم العناصر التي تشّكل الصورة الفنية، لما يشتمل عليه من الدلالات الفنية والنفسية والاجتماعية والرمزية. لذلك ينبغي دراسة اللون في الشعر من خلال ربطه بسياق النص الشعري، فالسياق الشعري هو الذي يحدد وظيفته وفاعليته.

يتناول هذا البحث دراسة الألوان ودلالاتها في شعر الشاعر العراقي يحيى السماوي دراسة دلالية أسلوبية، ويهدف إلى إحصاء الظواهر اللونية في شعره وإبرازها؛ وقد اعتمد البحث منهج التحليل والوصف والإحصاء في تناول الألفاظ اللونية. فالسماوي من الشعراء المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الألوان الرمزية على مستوى وسيع. وتشير نتائج هذا البحث إلى أنّ الشاعر اعتمد في استخدامه للون على ألوان بعينها، وهي على الترتيب حسب قوة ظهورها لديه: الأخضر والأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي الحديث، يحيى السماوي، الألوان، الرمز.

---

*. جامعة فردوسي، مشهد، إيران. (أستاذة مساعدة).

**. جامعة فردوسي، مشهد، إيران. (خريج مرحلة الدكتوراه). R.Balawi@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٨/٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٠هـ. ش

المقدمة

اللون من أهم وأجمل ظواهر الطبيعة ومن أهم العناصر التى تشـّكل الصورة الأدبية لما يشـتمل عليه من شـتى الدلالات الفنية، والدينية، والنفسية، والاجتماعية، والرمزية والأسطورية. ويبرز اللون كعنصر من أهم عناصر الجمال التى نهتم بها فى حياتنا، وعلى الرغـم من تعدد الألوان المحيطـة بنا التى تزخر بها الحياة من ألـوان طبيعية متمثلة فى الأزهار والنباتات والحيوانات والسـماء والأرض والبحار إلا أن الإنسان لم يقنع بهذه الألوان وأضاف إليها من فنه وعلمه الكثير من الألوان.

والأديب يسـتثمر الألوان لخلق التوازن والتناسـب والوحدة والانسجام التى هى مـن أهم مبانى علم الجمال. بحيث يعتقد بعض كبار الشـعراء أنه لابد من تدمير الواقع الخارجى لخلق واقعية جديدة، ولحصول هذا الغرض لابد من الالتجاء إلى الألوان؛ إذن التدقيق فى الآثار الأدبية يرشـدنا إلى أن اسـتخدام اللون فى هذه الآثار ليس صدفة، وليس لتنميق الكلام فحسـب، بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية والبلاغية والتعبيرية للنص الأدبي.

يسـعين الشـاعر بالألوان، ليعبّر عن عُمقه العاطفى وجوهره الفكرى، وكأنه رسـام عارف بخفايا الألوان ودلالاتها وعلاقاتها بالإنسـان، بـل إنّ «الصور والألوان تنطلق من جوانية الشـاعر، وخبرته البصرية، ووعيه التاريخى، وحفرياته الأسطورية، وتجربته النقدية، وتجواله ومشـاهداته التشـكيلية، وتتنوع اهتماماته بـين الفنون، بحيث تصبح الصورة ليسـت مجرد أداة للمعرفة فحسـب، وإنّما أداة للحرية أيضا.» (نشوان، ٢٠٠٤م: ١٢٦)

لكل لون معنى نفسـيّ يتكون نتيجة لتأثيره الفيزيولوجى على الإنسان. كما يقال إن الوقت يمضى بسرعة تحت أشعة خضراء، ويمضى ببطء تحت أشعة حمراء، فاللون الأخضر لون هادئ، ومريح للأعصاب مما يشعر بمرور الوقت ضعيفا، وأما اللون الأحمر فمشهور بأنه لون مثير ومهيج ومقلق، ويؤدى إلى الشـعور بالملل مما يجعل المرء يشعر بأن الوقت لايمضى.

فإن وجود لون واحد فى قصيدة شـعرية بإمكانه أن يُسـفِر عـن عدة أغراض، فهو

فى قصيــدة ما قديشــكل محورا رمزيا يدور حوله النص، وهــو فى قصيدة ثانية قديكون أسلوبا فنيا من الأساليب الكثيرة فى النص، وهو فى قصيدة ثالثة يفتقد الطاقات الرمزية والتعبيريــة كلها ليحاكى اللون الموجود فى الواقع ذاته؛ فَوَصفُ العشــب بأنه أخضر فى قصيدة ما لايضيف رؤيا جديدة إلى ذلك العشــب كونه أخضر حقا فى الواقع، فيتطابق هنا –من وجهة نظر لسانية– الدال والمدلول فى الشعر والطبيعة معا.

إنّ ولوج اللون فى الشــعر الحديث كان ولوجــا معقدا، حيث ابتعد اللون عن محوره البصرى ليلامس المنظومة الصوتية التى تحكم الشعر ومختلف اتجاهات الأدب الأخري، الأمر الذى جعل من هذا التعقيد مسوغا للبحث فى عالم اللون المنطوى تحت عالم الشعر، أضف إلى ذلك أن البحوث والدراســات التى عالجت اللون فى ســياق القصيدة العربية الحديثة كانت نادرة غير متكاملــة، تجتزيء محوراما لتبنى حوله ماترمى إليه، فأضعفت تلك البحوث حقيقة اللون بدلالاته المتعددة، ومرجعيته الفكرية والاجتماعية والثقافية والنفســية. وذلك التعقيد يتخذ مســتويات متفاوتة فى النص الشعرى الحديث، إذ يبدو اللون الواحد عند شاعرما مختلف الدلالات من قصيدة إلى أخري، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى، ويعود الأمر إلى تحوّل فى الموقف الفكرى الذى أنجزته الظروف المحيطة، كما أن بعض الألوان تكتســب خصوصية اجتماعية دينية فى مرحلة زمنية معينة، أضف إلى ذلك أن بعض الألوان تتخذ طابعا إشــاريا فى مرحلةما، وتتخذ طابعا رمزيا فى مرحلة أخري، وربما تتخذ منحي العلامة، وإلخ، كل ذلك يستدعى من المرء الوقوف علي دقائق الأمور التى تحيط باللون فى سياق معين، وفى مرحلة زمنية معينة.

ويحيى السماوى بما امتلك من خيال وشاعرية أدرك ما للألوان والخطوط الحركية من قيمة إيحائية وتأصيلية فى بناء الصورة الشعرية، وقد اعتمد فى استخدامه للون على ألوان بعينها، وهى على الترتيب حســب قوة ظهورها لديه: الأخضر والأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق.

ويمكننا القول، وعبر اســتقراء فنى لشــعر الســماوى، إنه من أكثر الشــعراء العرب المعاصرين ولعا باستثمار الطاقات الفنية –التشكيلية– للّون فى شعره، بما يتفق وأطروحته الشــعرية، إذ يســعى إلى جعل قصيدته ملوّنة، لا بل يجعل من نفسه شاعرا ملّونا يرتدى

الألوان كلها، ويظهر فى كل مناسبة بلون مختلف.

خلفية البحث

الدراسات التى تناولت تجربة الشاعر يحيى السماوى نخصّ منها بالذكر كتاب حسين سرمک حسن، الموسوم بـ»إشكالية الحداثة فى الشعر السياسى، يحيى السماوى أنموذجا»، وكتاب محمد جاهين بدوى الموسوم بـ»العشق والاغتراب فى شعر يحيى السماوى»، وكتاب فاطمة القرنى الموسوم بـ»الشعر العراقى فى المنفى، السماوى نموذجا»، وكتابى عصام شرتح الموسومين بـ»آفاق الشعرية، دراسة فى شعر يحيى السماوى»، و»موحيات الخطاب الشعرى، دراسة فى شعر يحيى السماوى».

ومن الدراسات التى تناولت الألوان فى الشعر منها كتاب ماجد فارس قاروط الموسوم بـ"تجليات اللون فى الشعر العربى الحديث"؛ ورسالة أحمد عبدالله محمد حمدان الموسومة بـ"دلالات الألوان فى شعر نزار قبانى" فى جامعة النجاح الوطنية، ودراسة حيدر محمد جمال سيد أحمد تحت عنوان "إيقاع الألوان فى شعر عزالدين المناصرة" المنشورة فى مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ومقال مشترک لمحمد مهدى سمتى ونرجس طهماسبى نگهدارى تحت عنوان "الألوان الرمزية فى أشعار صلاح عبدالصبور" المنشور فى مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.

اللون الأخضر

اللون الأخضر هو لون الحياة والحركة والسرور؛ لأنه يهدئ النفس ويسرها، وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء والأمل والسلام والأمان والتفاؤل، وهو لون الربيع والطبيعة الحية والحدائق والأشجار والأغصان والبراعم.

يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان وضوحا واستقرارا فى دلالاته، وهو من الألوان المحببة ذات الإيحاءات المبهمة «لارتباطه بأشياء مهمة فى الطبيعة أصلا، كالنبات والأحجار الكريمة، ثمّ جاءت المعتقدات الدينية، وغذّت هذا الارتباط بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان.» (عمر، ١٩٩٧م: ٢١٠)

يعتبر الأخضر فى الفكر الدينى رمزا للخير والإيمان، وإنه أكثر شيوعا فى الروايات

العربية والإسلامية وقباب المساجد وأستار الكعبة وعمائم رجال الدين.

والشاعر يحيى السماوى اســتخدم هذا اللون بكثرة فى شعره لدلالات شتّى؛ فاللون الأخضر من الألوان المحببة والمقدســة عنده؛ لأن الأخضر يذكّر الشــاعر بمظلومية أهل البيت (ع)، فاللون الأخضر هو شــعار كل الذين يرجع نســبهم إلى الإمامينِ المعصومينِ الحسن والحسين عليهما السلام. يقول الشاعر فى هذا السياق:

رأيتُ عصفورين مذبوحين

تحت شرفة خضراء كالعشبِ

يسيلان ندى... وضوءا... (السماوى، ٢٠٠٦م: ٧٩)

ففى هذا المقبوس الشرفة الخضراء ترمز للأفق الأخضر أو الربيع، وترمز أيضا للحلم الجميل بالحياة الرغيدة. فكما أسلفنا إن اللون الأخضر فى الذاكرة الشعبية العراقية هو لون «السادة» المنحدرين فى نسبهم من أهل البيت المعصومين، وهذه الرمزية تركت أثرا بالغا على الشاعر بالنسبة لاستدعائه للون الأخضر فى دلالاته المختلفة.

ومن دلالات الأخضر على الخصوبة والحياة قول الشاعر:

لو كنتُ ربيعا

لما تركتُ صحراءَ

ألّا وأقمتُ فيها

مهرجان خضرتى (السماوى، ٢٠١٠م: ١٢٧)

وفى المقطع التالى يقول:

يحدث أن أطهّرَ الحقول من كلِّ الجرادِ البشرى

فى بساتين الفراتين

وفى "الجليل"... "يافا" ... ورياض "الناصره" ...

وأُسرجَ الخضرةَ فى القفارِ

حتى تستحيلَ جنّة أرضيّة

ضاحكةَ السِلال (السماوى، ٢٠٠٦م: ٥٨-٥٩)

فهــو يريد أن "يُســرِج" الخضرة فى القفار حتّى تســتحيل جنّــة أرضيّة "ضاحكة

السّلال''، ولا يخفى ما فى كلمة ''يسرج'' فى هذا السياق من احتمالها لونين من الدلالة؛ فهى تحتمل أن تكون من ''الإسراج'' أى وضع السرج على صهوة الخضرة؛ فتغدو فرسا أخضر ذا ينع ينطلق فى القفار الصُّفر؛ فتصبح ربوعا خضراء ذات بهجة، كما يحتمل أن يكون الإسراج من السراج: المصباح؛ فيكون المعنى أن الخضرة تغدو مصباحا ينير الصحارى والقفار بأضوائه الخضراء، رمز الخصب والحياة والتجدد والنماء. (بدوى، ٢٠١٠م: ١٠٨-١٠٩)

وقد يكون الأخضر لون الحياة والقوة ونضارة الشباب:

ولک اخضرارى ما حييتُ

ولى جفافکَ يا حبيبى... (السماوى، ٢٠٠٣م: ١٤٧)

هنا يخاطب الوطن ويفدّيه بحياته وشبابه، قائلا له: لک کلّ غراسى وحصاد ربيع عمرى، وأما أنا فسأقنع منک بکل قليل وسأرتوى حتى بالعطش.

وفى المقتبس التالى أيضا يدلّ الأخضر على النضارة وحيوية الشباب:

أُدرکُ أنَّ ليلتى قاربتِ الهَزيعَا

وأنَّ سنديانتى لمّا تَعُدْ ضاحکةَ الوردِ...

ولا ربابتى تُثْمِلُ فى لحونِهَا الجُمُوعَا...

أُدرکُ أنَّ نَجْمَکِ الصبوحَ

لازال علي عادتِهِ سطوعا...

وأنَّ من حولکِ ألفَ عاشق

يحلمُ لو خرَّ علي يديکِ –من صبابة– صريعا

لکنَّ قلبى لم يَزَلْ طفلا

وبستانى يفيضُ خضرة (السماوى، ٢٠٠٥م: ١٥٨-١٥٩)

هذا الإحساس اليائس يأتى دلالة علي إحساس الشاعر بالعقم وتصحر الأشياء وفقدانها بريقها من حوله؛ فالربابة لم تعد کما کانت تبث لحونها العذبة فى نفس المرء؛ والسنديانة التى تذکره بوطنه أصبحت کظيمة فقدت بريق ضحکتها؛ ولم يعد لها هذا البهاء الساطع؛ لکن الشاعر رغم ذلک کله لا يزال يفيض خضرة وأملا وثباتا وعشقا.

ویستخدم السماوی الأخضر لونا للنضوج، فیقول مخاطبا ابنته الشیماء:

یا ابنتی التی غدت لی أمّا

لن أنصحکِ...

فأنا متیقّن أنّ عشبَ رأسک

أکثر خضرة من عشب رأسی (السماوی، ٢٠١٠م: ٨٢)

لقد أعتبر الشاعر ابنته «الشیماء» أمّا له لنضوجها فلا یجد حاجة لتقدیم النصیحة لها.

أمّا إذا اتّصلَ هذا اللون بالعیون، فیدلّ علی السلام والبراءة، ففی المقطع التالی یصف عیون والدته:

خضرةُ عینیها

أغوت الفراشات بالإقامة

فی بیتنا الطینی! (المصدر السابق: ٦١)

وفی الحقیقة إن والدة الشاعر رحمها الله کانت لها عینان خضراوان، کما أن الشاعر أیضا أخضر العینین؛ فنراه یقول فی ما یلی:

إنّ عاشقتی تحبُّ کما أُحِبّ

وتشتهی مثلی رغیفَ أمان

وطفلا أخضر العینین

ضحکتهُ دعاءُ أذان (السماوی، ١٩٩٧م: ٤١)

کانت حبیبته أی زوجته تتمنی أن یرزقها الله منه طفلا یحمل ملامح یحیی.

ومن دلالات اللون الأخضر، السرور والبهجة:

کان لی فی سالف العصر وطنْ

ضاحک الأنهار

لایعرف غیر الفرح الأخضر فی حقل الزمنْ (المصدر السابق: ٧٣)

فالعراق قبل مجیء صدام حسین وحزب البعث کان یعیش الفرح الجمیل، وکأن الحیاة کانت ربیعا قبل حلول خریف البعث فی العراق.

وأيضا يكون لون الربيع والطبيعة الحية:

أنا لاأعرفنى...
أينَ أقيمُ الآن؟
لا عنوان لى
كيف اهتديتْ؟
فتعرّفتَ إلى جفنى وسفح
يختفى فى حضنه الأخضر بيتْ؟ (السماوى، ٢٠١٠م: ٨٨)

ففى المقطع إشــارة إلى حقيقة جغرافية، وهــى أنّ بيته فى أديلايد يقع فعلا فى حضن سفح جبلى شديد الخضرة محاط بالغابات وقريب من البحر.

و فى مقطع آخر يقول الشاعر:

نامى على هُدبى
لتنهضَ الخضرة فى العشبِ
وتمطر الأشعار
من فمک العذب (السماوى، ١٤١٥ق: ١١٣)

فى هذا المقطع يخاطب الشــاعر زوجته ومدينة الســماوة معا: لاتغادرى عينىّ، لأن وجودک أمام عينىّ يجعل صحراء وجودى كالحقول المعشــبة حتى لو كان عشــب هذه الحقول يابسا، وبمعنى آخر إن وجود الحبيب قربه يُقلل من ثقل صخور الغربة.

تقــوم أصوات كلمة «الأخضر» ولا ســيما صوتى «الخاء والضــاد» المتعانقين زخما شــعريا وكثافة إيقاعية يندر وجودها فى اشــتباک صوتين آخرين، متناسبة فى ذلک مع عمق المستوى الدلالى للون فى درجاته المختلفة فى النص. (عبيد، ٢٠٠٥م: ١١٣)

إن هذا التكرار المهيمن للون الأخضر يســهم فى إبراز دلالة عمق الحياة وسعتها فى الحدث الشعرى. فتكرار اللون هنا يتجاوز الدلالة الوصفية العامة له، ليتحول إلى حياة كاملة مفعمة بالأمل دافقة بالعطاء ومســلحة بقدرة كبيرة على استشــراف المستقبل، إن إيقاع اللون هنا هو إيقاع الحياة بكامل حركتها وديناميتها وطفولتها.

اللون الأبيض

للأبيــض تقاليد رمزية عالية التداول فى صنع الدلالة وترميزها فى أفق الاســتخدام المعنوى والسيميائى، فهو فى السياق الدلالى العام «رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والســلام» (همام، ١٩٣٠م: ٧)؛ كما أنه وفى الســياق ذاته والرؤية ذاتها «رمز للصفاء، ونقاء الســريرة، والهدوء والأمل، وحبّ الخير والبساطة فى الحياة وعدم التقيّد والتكلّف.» (عبو، ١٩٨٢م: ١٣٧)

فاللون الأبيض بكلّ ما يحمله من معانى الإيجاب الظاهرة والرمزية التى أشرنا إليها، ينحــرف أحيانا فى بيئات وأمكنة وأحياز وأزمنة وأوقات معينة إلى معان تناقض تلك المعــانى التقليدية، وتقف على الضدّ منهــا تقريبا؛ فهو مثلا رمز للحزن لدى بعض الأمم ومنها أمة الصين، على النقيض من دلالته على الفرح والبهجة والسعادة عند الكثير من الأمم الأخرى. (جواد، ٢٠٠٩م: ٤٤)

اهتــم العرب قديمــا بتميز الأبيض بألوان خاصة، تحدد صفاتــه ودرجاته، فقد رتب الثعالبى درجات الأبيض على النحو التالى: «أبيض، ثم يقق، ثم لَهِق، ثم واضح، ثم ناصع، ثم هجان، وخالص»... (الثعالبى، ٢٠٠١م: ١١٢)

وفى العصــور القديمة كان اللون الأبيض مقدســا ومقصورا على آلهة الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، وعند المســيحيين عادة ما يرمز للمســيح بثوب أبيض دليلا علــى الصفــاء والنقاء والخلو من الدنس، وفى مصر القديمــة كان الفرعون يرتدى تاجا أبيض ليرمز لسيطرته على مصر العليا مما يشير إلى أنّها كانت تعيش بسلام وطمأنينة... . (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٣)

وقد ورد هذا اللون فى شعر السماوى دالا على معان مختلفة أهمّها النقاء:

ورسالة بيضاء من عَتَب
مُبَللة بدمع ندامةِ القلب الموزّع
بين مفتاح الغدِ الماضى
وباب المستحيل (السماوى، ٢٠١٠م: ١٩٥-١٩٦)

أيضا فى المقتبس التالى:

سينفضُ التاريخ من صفحاته البيضاء
الساسة الذين ملأوا:
بطوننا بالقررة...
وآذاننا بالخُطب...
وأيامنا بالوعود... (السماوی، ۲۰۰۸م: ۱۰۰)

كما استخدم السماوی اللون الأبيض للدلالة على الطهارة:

كنتُ أرجو أن أرى شرشفها
يُشبه فی بياضه
فستان عُرس غادتی الزهراء (السماوی، ۲۰۱۰م: ۱۱۹-۱۲۰)

وفی ما يلی الأبيض لون الأمل:

يا أبا ذرّ الغفاری ألا قمتَ بنا؟
إفتنا ما عاد خيط أبيض بين حجاب الليل
والصبح... (السماوی، ۲۰۰۸م: ٤٤)

وأيضا يكون اللون الأبيض لون البراءة:

ستون –أو كادت– ولم أعرف بها
للغدر خطوا والرياء مقولا
عفّ السّريرة والسرير وبردتی
بيضاء ردنا حاسرا وذيولا (السماوی، ۲۰۱۰م: ۸۲)

وقول الشاعر مخاطبا ابنه علی :

أليس حماقة أن تُحِبَّ العراقَ مثلی؟
وأن يكون قلبک
أكثر بياضا من ريشِ «حمامة بيكاسو»
فی زمن
أكثر سوادا من دخان قنابل البنتاغون؟ (السماوی، ۲۰۱۰م: ۸۳)

ولكن عندما يتّصل هذا اللون بالعدو المحتل يتحوّل رمزا للقتل والدمار. ففی قصيدته

التالية عن البيت الأبيض يعلن أن:

ما يلوح فى الأفق
ليس بيتا أبيض
إنه: جبل
من أكفان ضحاياه (المصدر نفسه: ١٣٣)

أى أن البياض المغدور والمتراكم يمكن أن يكون ســوادا وبلا رحمة. وفى مقطع آخر يقول الشاعر:

ثمة بياض
أكثر عُتمة من قعر بئر
فى ليل
يتيم القمر والنجوم
بياض الكفن والبيت الأبيض مثلا. (السماوى، ٢٠٠٨م: ٤٧)

هنا، يعتمد الشاعر إيقاع الحكم بوميض السخرية والفكاهة من خلال تفسير الألوان وفلسفته فى تأويلها، وقلب مداليلها أحيانا. فاللون قدينطوى علي منظور مغاير لمدلوله، فكما أنَّ اللون الأبيض يدل مثلا علي الســلام والطهــر والبراءة، فقد يدل أحيانا علي مدلــول مغاير لمدلوله، إذْ يــدل –فى بعض الأحيان– علي الجريمة والقتل والظلم كالبيت الأبيض مثلا، أو بياض الكفن. (شرتح، ٢٠١١م: موقع المثقف)

وقد يتحوّلُ اللون الأبيض إلى شيء مزعج حينما يتعلّق الأمر بشعر الرأس:

البحرُ فى عينيكِ يا حلوتى
و الزبدُ الأبيضُ فى مفرقى (السماوى، ١٤١٥ق: ١٥٩)

هذه الدلالة التى اتّفق الشعراء العرب من سالف العصور على وصفها بالمزعجة لأنّها إيذان بأفول زمن الشباب وميلاد زمن المشيب الذى يمهّدُ لنهاية وشيكة ...

ومن الدلالات السلبية التى استخدمها الشاعر للون الأبيض هى الدلالة على الجوع والقحط، كما فى المقبوس التالى:

موائدنا تخلو من الدسم...

قدورنا بيضاء ...
وأعذاق نخيلنا
لم تَعُد تسيل عَسَلا... (السماوی، ۲۰۱۰م: ۱۷٤)

اللون الأسود

اللون الأسود هو اللون الأكثر هيمنة على حياة البشر، و الأكثر تدخّلا فی مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفی معظم الثقافات على مرّ العصور أيضا، والأكثر تشكيلا لتقاليدهم وحساسية لتعاملهم مع الأشياء فی الحياة، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفافهم حول ذواتهم وتشبّثهم بالمكان (جواد، ۲۰۰۹م: ٤٤)

فهو كثيراما يرمز –عادة وعموما– «إلى الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم، ولكونه سلبی اللون يدل على العدمية والفناء» (عمر، ۱۹۹۷م: ۱۸٦) ويرمز أيضا إلى «الحكمة والرزانة، ولذلک يتّخذه كثير من رجال الدين شعارا لهم.» (ظاهر، ۱۹۷۹م: ٥٥)

ويدل على المستوى الدبلوماسی «على قيمة صاحبه ومركزه الاجتماعی والرسمی، ولذا يُلبَس فی المآتم والاحتفالات الرسمية» (عبو، ۱۹۸۲م: ۱۳۷) دالا على الوقار والعظمة وعلوّ المكانة. (العمری، ۱۹۸۹م: ۱۹)

دلّت على اللون الأسود فی اللغة ألفاظ كثيرة فی الأغلب تجمع على أنه ضد الجمال، وكل ما هو سیء، ووصفوا تدرجه، «أسود، أسحم، ثم جون، وفاحم، وحالک، وحانک، ثم أنه حلوک، وسحوک، ودجوجی، ثم غربيب، وغدافی، وخُداریّ» (الثعالبی، ۲۰۰۱م: ۱۱۸)

ومن دلالاته الحزن والتشاؤم، فقد كان العرب يتشاءمون حتى من مجرد النطق بهذا اللون وأحد مشتقاته. (عمر، ۱۹۹۷م: ۲۰۱)

وكانت للعرب أيام وحروب، «فكانت عبارة يوم أسود كناية عن التشاؤم به وتوقع الشر». (الثعالبی، ۲۰۰۱م: ۱۲۰)

ويتكرر اللون الأسود فی شعر السماوی بمعان مختلفة ودلالات متنوعة، حسب السياق الذی يشتمل عليه، أبرزها لون الحزن والمآسی بالدرجة الأولى فی تشكيل صور

الشاعر:

تـَعِـبنا يا عـــــراقُ ... وأرققـتـْنـا

رحي الأيـــــامِ ... أدمَـنـّا الحِـدادا

أرى عشرا مَضينَ ولا صباح

يُـزيـلُ بـنور طـلعَـتِـهِ السَّــــوادا (السماوى، ١٤١٩ق: صحيفة المدينة)

فلم يكن شــاعرنا بعيدا عما يجرى علــي أرض الوطن الأم من حروب إلى حصار أنضبَ العروق وأجدب الحرث وأقفر أرض العراق.

وفى المقطع التالى يريد الكتابة بحبرِ أســود، وذلك لأن الشــاعر يريد كتابة مآســى العراق التى أحلّت به واللون الأسود يدلّ بطبيعته على المصائب والماسى:

أريد لى عشرين يدا...

وورقة بمساحة غابة استوائية...

وقلما بحجم نخلة...

مع بئر من حبر أسود...

فأنا أريد أن أكتب قصيدتى الأخيرة

عن العراق (السماوى، ١٩٩٣م: ٢٦)

وقد يكون الأسود لون الخوف من المجهول:

وقال لى

حذارِ أن تقربَ من تفّاحة اللذاذة السوداء

أو تجرحَ جفنَ وردة

فـ''آدم'' مازال حتى اليوم

يبكى وليس من مقيل (السماوى، ٢٠١٠م: ٢١٥)

وفى ما يلى الأسود لون السرية والغموض:

أعرنى مصباحك

فالليل

أكثر سوادا من عباءة أمى... (السماوى، ٢٠١٠م: ١٤٣)

وأحيانيا يدلّ عل العار والخباثة عندما يتصل بالساسة العراقيين فى المنطقة الخضراء:

فكيف إذن تُسَمّى "المنطقة الخضراء"
تلك الطعنةُ السوداء
فى جسد الوطن الأبيض؟ (المصدر نفسه: ۹۰)

وأيضا يقول الشاعر فى ساسة "البيت الأبيض":

أوشِكُ أن أؤمن
أنّ الله
يُحِبُّ العبدَ
على قدر كراهته
لآلهة "البيت الأسود" فى واشنطن... (المصدر السابق: ۱۲۳)

وفى هذا السياق يقول الشاعر عن مصير الخونة:

ستتدلّى حتما:
الزهورُ من الشُرُفات...
العناقيدُ من الأغصان
الحقائب المدرسيةُ من ظهور الأطفال...
وخونة الوطن من الحبالِ...
الحبال المتدلية
من سقف الصفحات السوداء
فى كتاب التاريخ! (المصدر السابق: ۸۸)

وقد يكون الأسود لونا لا دلالة له (لون طبيعى):

فى أسواق "أديليد"
وَجَدَ أصدقائى الطيبون
كلّ مستلزمات مجلس العزاء:
قماش أسود..
آيات قرآنية للجدران.. (المصدر السابق: ٤٤)

وفي مثل الأسود حضورا ودلالة، سواد الليل والسّخام. يقول الشاعر في رثاء الطيبة أمه:

كيفَ أغفو؟
سوادُ الليلِ
يذكّرني بعباءتها.. (المصدر السابق: ١٤٧)

وأيضا يقول:

و سوادِ ليلِ المقلتينِ
و هدبها وبياضِ جيدِ (السماوى، ٢٠٠٦م: ١١٠)

ويستخدم "السخام" بدل اللون الأسود كما في المقتبس التالي:

قال: فاخلعه من القلب
كما تخلع ثوبا
كان كالآس بياضا
ثمّ أضحي خَلِقَ الرّدنِ
موشّى بالسّخام (السماوى، ٢٠١٠م: ١٤٤)

يكون الأســود لونا محببا للنفس حينا وبغيضا أحيانا أخرى، وذلك حســب موطنه وسياقه الذى يقع فيه؛ في المقطع التالي يكون للون الأسود دلالة إيجابية:

عباءتها الشديدة السواد
وحدها اللائقة
علما لبلادى. (السماوى، ٢٠١٠م: ٦٧)

يقترح السماوى عباءة أمه الشديدة السواد علما للبلاد، وكأنّ السماوى يريد القول: إن ظلام الديكتاتورية والاحتلال قدجعلت نهارات العراق أكثر ســوادا من عباءة أمي.

وفي المقطع التالي يقول الشاعر:

كيف أغفو؟
سواد الليل
يذكرني بعباءتها

وبياض النهار
يذكرني
بالكفن (المصدر السابق: ٤٧)
وفي مقطع آخر يقول:
ثمة سواد
أكثر بياضا من مرايا الصباح ...
الحجر الأسود
وشاماتک مثلا ... (السماوی، ۲۰۰۸م: ٤٧)

السواد، كما هو معروف بأنه لون الحداد والموت، فقد يدل علي الجمال والطهر والقدسية كالحجر الأسود وشامات المحبوبة، إذ يدل الحجر الأسود علي الكعبة الزهراء وشامات الحبيبة علي جمالها؛ هكذا يعمد يحيي السماوی إلى خلق لغة جدلية مثيرة فی قصائده، من خلال اعتماده علي عنصر المفاجأة والدهشة فی طريقة تشكيل الجملة من جهة، وطريقة قلب المداليل وعكسها من جهة ثانية، ليؤكّد مهارته الفنية، وقدرته علي الخوض فی أشكال الكتابة الإبداعية كلها. (شرتح، ۲۰۱۱م: موقع المثقف)

اللون الأحمر

يعد اللون الأحمر من أوائل الألوان التي عرفها الإنسان فی الطبيعة، «فهی من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطول الموجات الضوئية». (عمر، ۱۹۹۷م: ۲۰۱) وهو لون البهجة والحزن، وهو لون العنف ولون المرح، والحزن ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم، فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا.

ويرمز الأحمر فی الديانات الغربية إلى التضحيات فی سبيل المبدأ والدين، وهو رمز لجهنم فی كثير من الديانات، ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة والبهجة، وله علاقة بالدم عند ولادة الطفل، وتدفق الدماء، وبعض القبائل تلطخ المولود بالدم حتى يكون له فرصة فی العيش مدة طويلة. (القرعان، ۱۹۸٤م: ۱۲۸-۱۲٤) كذلک اللون الأحمر لون القوة والحياة والحركة، وأما عاطفيا فيعتبر اللون الأحمر لون الحب الملتهب

والتفاؤل والقوة والشـباب. أكثرَ الشعراء القدماء من استخدام هذا اللون نتيجة وعيهم الجمـالى والمعرفى لدوره فى أصل الوجـود والواقع، لذلك تنوعت ألفاظه، وكثرت لتعبر عن ماهيته وقيمته ومدي نقائه ودرجة تشعبه.

اللون الأحمر قد يردُ صريحا أو ضمنيّا فى الشعر. وعندما يكون ضمنيّا يُشار له بعدّة أشـياء من أبرزها: الدم والنار. والملاحظ أنّ اللون الأحمر فى شعر السماوى "دما ونارا ..." غالبا ما يحمل الدلالة الإيجابيّة! وهذا ليس بمستغرب على شاعر ثائر يرفض الظلم والاستبداد.

يمثـل اللون الأحمر رمـزا لتجربته الحزبية فى التعبير عن الإنسـان المقهور والصراع اليومى من أجل حياة كريمة. وقد استخدم اللون الأحمر بدلالاته الحقيقية التى ترمز إلى شعار الحزب الشيوعى. (الصمادى، ٢٠٠١م: ١٩٨)

فقد ورد اللون الأحمر فى دواوين السماوى بكثافة كلون أساسى، تتعدد دلالاته من استخدام لآخر، وكثافة تكراره جعله ضمن مفهوم الموتيف.

الأحمر لون جنسـى هجومى، فقد يقف هذا اللون جنسيا فى الموقع الأول، ونجده فى قصائده يتحدى المنظور الاجتماعـى، ويبوح بجرأة عن رغبة بدائية، ويثير كل دلالات النشـاط الجنسى وكل أنواع الشـهوة؛ وتدرجا من الشكل الحسى الصارخ إلى الرغبة الكامنة الهادئة:

وصَحَبتها فى رحلتينِ...
وحينما أفلستُ:
بعتُ الخاتمَ الذهبيَّ والسّلسالَ...
عِشنا ليلة حمراءَ
فى نُزل
يُطلُّ على مضيقِ "الدّردنيل" (السماوى، ٢٠١٠م: ١٩١-١٩٣)

وفى المقطع التالى يقول:

شفتاى –لا البساط الأحمر–
فرشتهما...

لجلالة شفتيكِ (السماوى، ٢٠١١م: موقع المثقف)
ويأتى الأحمر رمز الحب وامتلاء الحياة بالعاطفة المتوثبة:
تسألنى: ما اسمُ التى تغيظنا
بثغرها الضّوئىّ كالياقوتة الحمراءْ؟
وشرشف الوسادة الزرقاءْ...
الملاءة الناعمة البيضاء (السماوى، ٢٠١٠م: ١٥٣-١٥٤)
وقد يكون الأحمر لون الحقد والثأر:
لَسنا "هنودا حمرا"
فلماذا يريدون إبادتنا؟ (السماوى، ٢٠٠٨م: ١٠١)
ويأتى هذا اللون ليدلّ على النضال والشهادة:
أمسِ رأيتُ الجثثَ الملقاةَ فى الشوارع الخلفيّة
لكنما الثقوبُ فى ظهورها
تنبُتُ كالزنابقِ الحمراء (السماوى، ١٩٩٧م: ٢٦)

اللون الأصفر

يعتبر اللون الأصفر من أشد الألوان فرحا؛ لأنه منير للغاية ومبهج. هذا اللون يمثل قمة التوهج والإشراق، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس مصدر الضوء وواهبة الحرارة والحياة والنشاط والسرور. واستخدمه المصريون القدماء رمزا لآلهة الشمس، وللوقاية من المرض.

للون الأصفر دلالة أخري تناقض الأولى، وهى دلالته علي الحزن والهم والذبول والكسل والموت والفناء، ربما الدلالة هذه ترتبط بالخريف وموت الطبيعة والصحاري الجافة وصفرة وجوه المرضي.

من المعروف أنّ اللون الأصفر ظلّ يحمل الدلالة السلبيّة، فهو «لون المرض والانقباض. ولقد يرتبط اللون الأصفر بِشِعرِ الحزن والتبرُّم من الحياة والتحفُّز نحو عالم أطهر»، (كرم، ١٩٤٩م: ٩٤) فحينما نأتى لعالم النبات يكون اللون الأصفر هو المعاكس

للون الأخضر؛ وبالتالى فإنّه يتحمّل الدلالة العكسيّة له من جدب ومحول وشحوب، حتى أنّ الفلّاح يتشاءم منه تماما مثلما يتفاءل باللون الأخضر... .

هذا اللون مختلف فى دلالته بحسب السياق. فمنه ما يعنى الذبول والجفاف والمرض، ومنه القاتم ما دل على الماء الآسن، ومنه الفاقع الذى يسر الناظرين كما فى الآية الكريمة ٦٩ من سورة البقرة.

ولعلّ أبرز دلالات هذا اللون فى شعر السماوى، الذبول والموت والفناء، كما فى المقبوس التالى:

مثلما ينفض البدوىّ عباءته بعد العاصفة...
وكما تنفضُ الريحُ الأوراقَ الصفراء من الشجرة...
سينفضُ التاريخ من صفحاته البيضاء
الساسة الذين ملأوا:
بطوننا بالقررة...
وآذاننا بالخُطب...
وأيامنا بالوعود... (السماوى، ٢٠٠٨م: ١٠٠)

فـ"الأوراق الصفراء" توحى بالذبول والخواء لإرتباطها بالخريف وموت الطبيعة، كما أن "الريح الصفراء" فى المقطع التالى تدلّ على الفتن والمحن والظروف القاسية:

سقطَ الديكتاتور...
فمتى تسقط الديكتاتورية؟
كم "ثمود" يجبُ أن تندثر
وكم "عاد" يتعيّن دفنها
ليكفّ ملوكُ الطوائف
عن إثارة غبار الفتنة؟
الريحُ الصفراء
لم تبقِ من الرمال
ما يكفى النعامة لدفنِ رأسها (السماوى، ٢٠١٠م: ٧٩-٨٠)

ومن الدلالات الإيجابية لهذا اللون عند الشاعر قوله:

كانت أمي

تملأ الإناء الفخار قرب نخلة البيت

تنثرُ قمحا وذرة صفراء... (المصدر السابق: ٥٤)

فاللون الأصفر من الألوان المتقلبة، وليست له إيحاءات ثابتة، يستمد دلالته أحيانا من لون الذهب، وأخرى من لون النحاس، وأحيانا من ضوء الشمس عند المغيب، وتارة من بعض الثمار كالليمون والتفاح، والطيب مثل الزعفران، وأحيانا يستمدها من النباتات الذابلة، حين تجف فيميل لونها إلى الاصفرار. (مختار، ١٩٩٧م: ٣٦)

اللون الأزرق

يعتبر اللون الأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير، واللون الذى يشجع علي التخيل الهادئ والتأمل الباطنى، ويخفف من حدة ثورة الغضب، ويخفف من ضغط الدم ويهدئ التنفس.

كره العرب اللون الأزرق، والعيون الزرقاء، فاتهموا أصحابها بالكذب واللؤم والشر. (الحطاب، ٢٠٠٣م: ٨٥) وكان اللون الأزرق فى العيون علامة فارقة للأعجمى الرومى وكل أعجمى حتى قيل عن شديد العداوة «إنه عدو أزرق». (الأندلسى، ١٩٩٥م: ٥٦) ويقال فى العدو «هو أزرق العين، وإن لم تكن زرقاء». فقد عرف العرب اللون الأزرق فى عيون الجوارى والقيان منذ عهد الجاهلية عن طريق قوافل التجار التى كانت تحمل الرقيق من بلاد فارس وغيرها. كما عرف العرب القدامى اللون الأزرق فى عيون الغزاة الروم؛ ولذلك لم تأت أوصافها فى شعر التراث إلا نادرا.

للأزرق دلالات واسعة ومختلفة، وربما يعود ذلك لأسباب منها تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود؛ لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية فى الأرض، بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة، وبقيت تدرجات هذا اللون بين هذين الحدين. (حمدان، ٢٠٠٨م: ٥١)

وللـــون الأزرق مكانـــة خاصة فى العبرية وأهلها، فهو لون الـــرب يهود، بهذا أصبح هذا اللون مقدســـا عند اليهود، وأما لدى الصينيـــين فاللون الأزرق رمز للموت. (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٤) مـــع أن تدرجـــات الألوان تعطى دلالات خاصـــة، فالأزرق القاتم يدل على الخمول والكســـل والهدوء والراحة، كذلک فى التراث فهو مرتبط بالطاعة والولاء والتأمـــل والتفكير، وأما الفاتـــح فهو يعكس الثقة والبراءة والشـــباب، ويوحى بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل كما فى المقطع التالى:

حين يكون الحبُّ إناء خزفيّا
أو دورقْ...
حين يكونُ حديثا تحتَ ضبابَ الخوفِ ووهما ليس يُصَدّقْ:
يسقط عندى العاشق والمعشوقُ
و يخلعُ بحر الحبِ الثوبَ الأزرقْ (السماوى، ١٤١٥ق: ١٥٥)

لم يرد اللون الأزرق فى شعر السماوى إلّا لدلالات إيجابية، توحى بالوقار والسكينة والهدوء والصفاء، كما جاء فى البيت التالى:

خُذى دمى ولترسمى بعضَهُ
وردا على قميصکِ الأزرقِ (المصدر السابق: ١٥٩)

وأيضا يقول:

تسألنى: ما اسمُ التى تغيظنا
بثغرها الضّوئىّ كالياقوتة الحمراء؟
وشرشف الوسادة الزرقاء...
الملاءة الناعمة البيضاء (السماوى، ٢٠١٠م: ١٥٣-١٥٤)

ويقول الشاعر فى رثاء والدته:

مرّة لسعت نحلة جيدَ أمى...
ربما ظنّت نقوش جيدها ورودا زرقاء
لتصنع من رحيقها عَسَلا... (السماوى، ٢٠١٠م: ٦١)

النتيجة

لقد وجد الشـاعر العراقى يحيى السـماوى طاقات غنيـة فى اللون لايمكن إغفالها. فاتخذ منه أداة للافصاح عن مشاعره، أو تجسيد أفكاره.

وأهم النتائج التى توصل إليها البحث هو دور الألوان فى المواقف المختلفة ودلالاتها حسـب السـياق التى ترد فيه، فالأخضر لون الحياة والحركة والسـرور؛ والأبيض رمز للصفاء، ونقاء السـريرة والسلام؛ والأسـود يدل على العدمية والفناء والحزن، وأحيانا إلى الحكمة والرزانة، وقد يدل علي الجمال والطهر والقدسية كالحجر الأسود وشامات المحبوبـة؛ والأحمر من أكثر سماتـه ارتباطه بالدم. فهو لون مخيف نفسـيا ومقدس دينيا، وأما عاطفيا فيعتبر لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة والشباب؛ والأصفر لون المرض والانقبـاض والجفـاف؛ والأزرق لون الوقار والسـكينة والهـدوء والصداقة والحكمة والتفكير.

وممّـا توصّلنا له فى هذه الدراسـة أن اللـون من أهم ما يميز عناصـر الصورة عند السـماوى، حيث لعبت المفـردات اللونية العديد من الوظائف داخل صوره الشـعرية، واستطاعت أن تضيف لها قيمة عالية ومذاقا خاصا.

المصادر والمراجع

الأندلسى، ابن عبد ربه. (۱۹۹۵م). العقد الفريد. ج۳. بيروت: دار الفكر.

بدوى، محمد جاهين. (۲۰۱۰م). العشـق والاغتراب فى شـعر يحيى السـماوى. ط۱. دمشق: دار الينابيع.

الثعالـبى، أبو منصور عبدالملک أبـو محمد. (۲۰۰۱م). فقة اللغة: تحقيق جمـال طلبة. بيروت: دار الكتب العلمية.

جواد، فاتن عبدالجبار. (۲۰۰۹م). اللون لعبة سـيميائية؛ بحث إجرائى فى تشكيل المعنى الشعرى. عمان: دار مجد لاوى للنشر والتوزيع.

الخطاب، محمد جميل. (۲۰۰۳م). العيون فى الشعر العربى. ط۳. دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع.

حمدان، أحمد عبدالله محمد. (۲۰۰۸م). دلالات الألوان فى شعر نزار قبانى. رسالة جامعية.

السماوى، يحيى. (۲۰۰۳م). الأفق نافذتى. إديلايد، استراليا.

السماوى، يحيى. (٢٠٠٨م). البكاء على كتف الوطن. دمشق. التكوين.

السماوى، يحيى. (٢٠١٠م). بعيدا عنى .. قريبا منك. ط١. دمشق: دار الينابيع.

السماوى، يحيى. (١٩٩٣م). جرح باتساع الوطن. جدة: الناشر عبد المقصود محمد سعيد خوجة.

السماوى، يحيى. (٢٠١٠م). شاهدة قبرمن رخام الكلمات. ط٢. دمشق: دار التكوين.

السماوى، يحيى. (١٤١٥ق). عيناك لى وطن ومنفى. ط١. جدة: منشورات دار الظاهرى.

السماوى، يحيى. (٢٠٠٦م). قليلك.. لا كثيرهنّ. جدة: منتدى الإثنينية.

السماوى، يحيى. (٢٠١٠م). لماذا تأخرت دهرا. دمشق: دار الينابيع.

السماوى، يحيى. (٢٠٠٨م). مسبحة من خرز الكلمات. دمشق: دار التكوين.

السماوى، يحيى. (٢٠٠٥م). نقوش علي جذع نخلة. سيدنى: منشورات مجلة كلمات.

السماوى، يحيى. (١٩٩٧م). هذه خيمتي... فأين الوطن؟ ط١. ملبورن: مطبوعات Gregory.M.R

السماوى، يحيى. (١٤١٩ق). يا ملح الهوي ياصبر. جدة: صحيفة المدينة.

الصمادى، امتنان عثمان. (٢٠٠١م). شعر سعدى يوسف. ط١. بيروت: المؤسسة العربيّة.

ظاهر، فارس مترى. (١٩٧٩م). الضوء واللون. ط١. بيروت: دار القلم.

عبو، فرج. (١٩٨٢م). علم عناصر اللون. ج٢. ميلانو: دار دكفن.

عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٥م). جماليات القصيدة العربية الحديثة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). اللغة واللون. ط٢. القاهرة: علام الكتب.

العمـــرى، زينـــب عبدالعزيز. (١٩٨٩م). اللون فى الشـــعر العربى القديم. القاهـــرة: مطبعة الأنجلو المصرية.

القرعان، فايز عارف ســـليمان. (١٩٨٤م). الوشـــم والوشى فى الشـــعر الجاهلى. رسالة جامعية. جامعة اليرموك.

كرم، أنطوان غطّاس. (١٩٤٩م). الرمزيّة والأدب العربى الحديث. بيروت: دار الكشّاف.

مختار، أحمد. (١٩٩٧م). الدلالات النفسية والاجتماعية. ط٢. القاهرة: عالم الكتب.

نشوان، حسين. (٢٠٠٤م). «المعجم اللونى فى شعر عزالدين المناصرة». الأردن. مجلة أفكار، تصدر عن وزارة الثقافة، عدد ١٨٩. تموز.

همام، محمد يوسف. (١٩٣٠م). اللون. ط١. القاهرة: مطبعة الاعتماد.

المواقع الإلكترونية

السماوى، يحيى. (٢٠١١م). «عمدينى بنبضك». موقع المثقف. العدد: ١٦٩١. على الرابط التالى: http://www.almothaqaf.com/index.php/templates/rhuk_milkyway/images/stories/index.php?option=com_content&view=article&id=45308:2011-03-09-12-16-33&catid=35:2009-05-21-01-46-04&Itemid=0

شرتح، عصام. (۲۰۱۱م). «المرتكزات الجماليّة فی قصائد يحيی السماوی النثريّة». صحيفة المثقف الإكترونية، العدد: ۱۸۵۱. الرابط التالی:
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=53321:2011-08-17-12-42-50&catid=34:2009-05-21-01-45-56&Itemid=53

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٣٣ ـ ٥٤

الحريّة الروحيّة في منظر ميخائيل نعيمه وطرق الوصول إليها

سردار اصلاني*
افسانه خواجه گودرزي**

الملخص

الحريّة من أجمل الكلمات في القاموس البشريّ وهي بمعنى القدرة على التصرّف بملء الإرادة والاختيار مع صيانة حقوق الناس في الغرب، وإضافة إلى هذه تضاف حقوق الله والناس في الإسـلام أيضا.والحريّة ضربان: الأول منهما الحريّة الاجتماعيّة، هي أن يكون الإنسان حرّا في تصرفاته الفرديّة والاجتماعية؛ أي لم يكن الآخرون مانعين في سـيره نحو نموّه وأهدافه عن طريق حَبسـه وإجباره أو استثماره أو استخدامه في الأمـور. أما الثاني منهما فالحريّة الروحيّة؛ فمعناها يرجع إلى نفس الإنسـان بحيث أن تكون نفسـه حرّة من كل القيود السـلبية الرادعة. وهناك صلة وثيقة بين الحريّة الروحيّة والحريّة الاجتماعيّة. وعندما يصل الإنسـان إلـى الحريّة الروحيّة فحينئذ ستحقق له الحريّة الاجتماعيّة. في المقال هذا، ندرس آراء نعيمه حول الحريّة المثاليّة والطُرق التي سَـلْكها تهدي الإنسـان المفتّـش عن الحريّة إليهـا في آثاره في المنهج الوصفي ـ التحليلي. ونحاول أن نبيّن عوائق الوصول إليها أيضا. والهدف الرئيس لهذه الدراسة كيفية اقتراح نعيمه للوصول إلى الحريّة.

الكلمـات الدليلية: ميخائيـل نعيمه، الحريّة الروحيّة، المعرفـة، الإيمان، الرذائل الأخلاقية.

*. جامعة إصفهان، إيران. (أستاذ مساعد). Aslani@fgmui.ac.ir
**. جامعة إصفهان، إيران. (خريجة مرحلة الماجستير).

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٩هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١١/١هـ. ش

المقدمة

نرى في رؤية الأدباء والعلماء والفلاسفة تقديم الحريّة بشتّى الطُرق. قد ظهر نعيمه في العصر الذي يملأ جوّه بالدعوة إلى الحريّة، فطبيعيّ أن نراها عنده أيضا.

والحريّة هي الهدف الأسمى التي تهدفها الكائنات كلّها وفي رأسها الإنسان. وهو يستطيع الوصول إليها عن طريق الوصول إلى معرفة الإنسان نفسه، بحيث توصله إلى معرفة الله، وهذه المعرفة هي الإيمان بعينه، فالمعرفة والإيمان أهمّ طُرق الوصول إلى الحريّة الروحيّة.

نتحدّث في المقال هذا بعد إشارة عابرة إلى حياة نعيمه وعزلته وآثاره مع الاهتمام بمنزلته السامية، عن أسس الحريّة عنده للوصول إلى هذا المهّم وروادع الوصول إليها. فالمعرفة من أهمّ الطرق في سبيل الحريّة الروحيّة؛ لأنّه عندما يعرف الإنسان نفسه يحررّها من كلّ القيود. وأمّا الإيمان فهو من أهمّ طرق الوصول إليها أيضا. فنرى عندما يصل الإنسان إلى الإيمان الحقيقي فهو سيحرّر من قيد سائر العبوديّات. بعد ما سبق من القول، فإن هدفنا من اختيار هذا الموضوع هو تعريف الحرية الروحيّة من منظار نعيمه وسُبل الوصول إليها وعلى إثرها مساعدة المجتمع الإنساني في معرفة الأزمات الفكرية والاجتماعية، ومساعدتهم للوصول إلى الحريّة الروحيّة، لأنّها مقدمة للحريّة الاجتماعية. والمحور الأساس لهذا المقال هو معرفة رؤية نعيمه عن الحريّة وأساسها عنده واكتشاف طرق الوصول إليها.

خلفيّة البحث

الحرية الروحية من أهمّ الموضوعات التي قد بحثت مرّات كثيرة. فقد دُرست آثار ميخائيل نعيمه في بعض المواضيع، وطبعت مقالات حول أدبه؛ منها: أطروحة "صلة الأدب بالأخلاق في آثار ميخائيل نعيمه" لعلي أحمدي نوقشت في جامعة أصفهان بإشراف الدكتور سردار اصلاني. كما كتبت المقالات الكثيرة حول هذا الأديب وأدبه منها: «آراء ميخائيل نعيمه النقدية» لـ «حسن دادخواه، وسكينه پرهيزگاري»، "في غربال ميخائيل نعيمه" لـ "حبيب زحلاوي"، و"مقارنة أدبية بين "العقاد" وديوانه و"ميخائيل نعيمه" و"غرباله" تأليف "قاسم مختاري، ومريم بخشنده" و"ميخائيل نعيمه

منهجــه في النقد واتجاهه في الأدب" لـ "بــدوى طبانه"، وأما عن الموضوع هذا فلم نعثر على بحث أو كتاب.

نبذة عن حياة ميخائيل نعيمه وآثاره الأدبية

أطــلّ ميخائيل نعيمه علــى هذا العالم في ســنة ١٨٨٩م في قرية بســكنتا في لبنان. قام منذ طفولته بكســب اللغة والأدب والعلم في شــتى الفروع. له صلة وثيقة «بنســيب عريضه» في رأس مجلّة «الفنون» فراح نعيمه ينشر مقالات فيها، وعندئذ مال إلى جمعيّة «التيوصوفية» الفكرية الفلســفية واســتخدم هذه الآراء في التقمــص، وميزان الثواب والعقاب والخير والشرّ. وفي سنة ١٩٢٠م أنشئت الرابطة القلمية التي من أهدافها الثورة على الجمود والتقليد والدعوة إلى الإبداع، وفي رأسها «جبران خليل جبران»، وانتخب نعيمه مستشارا لها. ويقول نعيمه في مقدمة قانون هذه الرابطة: «إن هذه الروح الجديدة التي ترمي الخروج بأدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الإبتكار في جميل الأساليب والمعاني، الحريّة في نظرنا بكل تنشــيط ومؤازرة، فهي أمل اليوم وركن الغد.» (خفاجي، ١٩٨٦م: ٣٩١) بعد هذه النشاطات الأدبية، اختار لنفسه صومعة في «الشخروب» لبعده عن فوضى المدنيات. قصــده من هذه العزلة على حدّ تعبيره: «التأمّل، وغربلة الماضي، وتعريــة النفس، وفتح كوى الروح لنور اللّه.» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٤٩) فهدفه من هذه العزلة سوى ما قاله نفسه هو التفكير في حقائق الكون وتزكية النفس ومعرفة اللّه تعالى وهذه كلّها ما قرّبه إلى الحريّة الفردية، فلاشكّ في أنّه رجل حرّ. وفي إثبات هذا الكلام، جدير أن نشــير إلى شــخصيته بأنّه يكــره الدنيا وظواهرها كالمال، كما يكره الحســد والبغض والطمع وغيرها من الصفات الرذيلة التي تعرقل وصول الإنسان إلى الحريّة.

وأمــا حياة نعيمه في مجــال الأدب فهي حياة مثمرة قيمّة. له أكثر من ثلاثين مؤلفا في شــتى فروع الأدب منها القصّة والمسرحية والأمثال والمراسلة والمقالات الأدبية والنقد الأدبي والنقد الاجتماعي الذي نراها في ما كتبه:

١. في فنّ المقالة: زاد المعاد (١٩٣٦م) والبيادر (١٩٤٥م) والأوثان (١٩٤٦م) وصوت العالم (١٩٤٨م) والنّور والدّيجور (١٩٥٠م) وفي مهبّ الرّيح (١٩٥٣م) ودروب (١٩٣٢م) وأبعد من موسكو ومن واشنطن (١٩٧٥م) والمراحل (١٩٣٢م) ومقالات متفرّقة.

٢. في فـنّ القصص: أكابـر (١٩٥٦م) ومذكّرات الأرقش (١٠٤٩م) ولقاء (١٩٤٦م) ومِـرداد (١٩٥٢م) واليـوم الأخـير (١٩٦٣م) ويـا ابـن آدم (١٩٦٩م) وكان ما كان (١٩٢٧م) وأبوبطّة (١٩٥٨م) وهوامش (١٩٦٥م).

٣. في فنّ المسرحيّة: الآباء والبنون (١٩١٧م) وأيّوب (١٩٦٧م).

٤. في فنّ النّقد: الغربال (١٩٢٣م) وفي الغربال الجديد (١٩٧٣م).

٥. في فـنّ السّـيرة والتاريخ: جـبران خليل جبران (١٩٣٤م) وسـبعون (في ثلاث مجلّدات) (١٩٧٩م).

٦. في فنّ المثل: كرم على درب (١٩٤٦م).

٧. في فنّ المراسلة: رسائل (١٩٧٤م).

٨. في فنّ الشعر: همس الجفون (١٩٤٥م).

٩. في فنّ التأمّل: من وحى المسيح (١٩٧٤م).

وقد عُنيت دار العلم للملايين في بيروت بنشـر «المجموعة الكاملة» لآثار ميخائيل نعيمـه ما بين (١٩٧٩م) و(١٩٨١م) في تسـعة مجلّدات ضخمـة. (الفاخوري، ١٩٨٦م: ٣٧١)

الحريّة الروحيّة عند ميخائيل نعيمه

بسـبب اغتراب الأدباء المهجريين وحنينهم واتّصال روحيّتهم الشرقية بمادية الغرب أثر كبير فيما يؤدى إلى القلق الروحى والحيرة النفسية في نفوسهم، فهذا الأمر دفعهم إلى شتى الفنون: الحرية، الحنين إلى الوطن، الفخر بالشرق والعرب، والتغنى بالله والإنسان، ومعالجة الحياة والموت ووصف الطبيعة، والتسـاؤل والتأمل، والحزن والألم. (خفاجى، ١٩٨٦م: ٣١٤ـ٣١٠)

وأمـا الحرية فميخائيل نعيمه كثيرا ما يهتمّ بالحريّة الروحيّة في آثاره الأدبيّة، وقليلا ما يهتم بالحريّة الاجتماعيّة. ومحور حريّته هو الإنسان، إنه يستطيع أن يكون حرّا وإن يكن في سـجن خلف الحصون المنيعة. «من أهمّ أهداف الأنبياء هو الحريّة الروحيّة أو بتعبـير آخر تهذيب النفس أى الحريّة الروحيّة» أيضا (مطهرى، ١٣٨٤ش: ٤٠)، من ثمّ

الحريّة التى يهدفها نعيمه حريّة قيّمة سماويّة. إنه أديب رسالى، ورسالته نحو الفضائل الأخلاقية السامية كالحريّة والمعرفة والإيمان ونفى الأخلاق السّيئة. فيعتبر الحريّة الهدف الأفضل للإنسان؛ لأنّه يولد حرّا ليعيش حرّا، كما يقول: «الإنسان للحياة لا للموت. وللمعرفة لا للجهل. وللحريّة لا للعبوديّة.» (نعيمه، مذكرات الأرقش، ۱۹۷۱م: ۷٦) ففى رأيه الحريّة أولى من العبوديّة وهذه فكرة متجاوبة مع الإسلام وروّاده. ويقول نعيمه فى هذا المجال: «ما ولد الإنسان ليكون رقيقا. وهو أبدا يحلم بالانعتاق من كلّ أنواع الرقّ. وستكون الحريّة نصيبه فى النهاية.» (نعيمه، ۱۹۷۵م: ۱۸۳)

الحريّة التى يرسمها لنا نعيمه لاتوجد فى دساتير الدول، بل مأوى هذه الحريّة هو قلب الإنسان؛ «وإن الحريّة ليست فى تحطيم حكم وتركيز حكم. بل فى بناء قلب الإنسان وفكره ووجدانه وإرادته بناء لامجال فيه للظلم والاستبداد والاستعباد. فالمجتمع الصالح لايقوم إلا بأفراد صالحين. مثلما لايقوم البناء الجميل إلا بحجارة جميلة. والعدل والحرية لاينبعان من القانون، بل من القلب والفكر اللذين هما مصدر كلّ خير وشرّ. فمن شاء أن يبنى للإنسان عالما يسوده العدل وتظلّله الحريّة عليه أن يبنيه أوّلا وآخرا فى قلب الإنسان وفكره.» (نعيمه، دُروب ۱۹۷۱م: ۵۲ـ۵۱) فليس فى اختيار أى قانون أو دولة أو حكم أن يحدّد الحريّة بل اختيار هذا التحديد بيد القلب وصفاء روحه وخلوصه وعدالته. كما يقول: «علّمتنى الحريّة أن أطلبها فى روحى لاضمن سياجات الناس. وأفهمتنى أن أفقر الناس أكثرهم سياجات وأشدّهم عبوديّة مَن ظنّ أن فى وسعه أن يستعبد سِواه وأضعف الممالك أوفرها جنودا وأضخمها أساطيل. وأذلّ الأمم أمّة تتوهّم أن فى طاقة أمّة أخرى أن تسلبها أو أن تهبها الحريّة.» (نعيمه، زاد المعاد، ۱۹۷۲م: ۲٦) فالحريّة التى يعتقد بها بعيدة عن القيود والحدود من ثم تختلف حريّته عن الحريّة التى يحتاج إليها المجتمع الإنسانى وهى تشمل بعض الحدود والقيود. أمّا نعيمه فاعتقد بالحريّة المطلقة التى نستطيع أن نقول ستحقق فى عالم الخيال لا فى عالم الواقع، فحريّة نعيمه حريّة مثاليّة فى عالم الخيال لا عالم الواقع.

وهكذا خلق الإنسان مختارا حرا فى أدب نعيمه، بمعنى «أنه أعطى فكرا وإرادة. فليس الإنسان فى أعماله كالحجر تدحرجه فيتدحرج ويسقط متأثرا بجاذبية الأرض

دون أن تكون له أية إرادة، أو كالنبات ليس له إلا طريق واحد فبمجرد توافر شـروط معينـة ينمو بالشـكل المعتاد. أو كالحيـوان الذى يؤدى أعماله بتأثـير غريزى، كلّا إن الإنسـان يجد نفسـه دائما على مفترق طرق ليختار منها أيها شـاء بملء حريته ووفق مشـيئة ونوعية تفكيره وليس مجبورا على سـلوك أحدها لاغير وإنما الذى يعين أحد الطرق هو أسلوب فكره واختياره.» (المطهرى، ۱٤۰٤ق: ٥۷)

طرق الوصول إلى الحريّة الروحية فى أدب نعيمه

الف) المعرفة

من الأهداف السامية التى يطلبها الإنسان هى الوصول إلى قمّة الحريّة، ولها طريق وهى "المعرفة" كما يرى نعيمه: «أن الحريّة لاتكون إلا بالمعرفة.» (نعيمه، النور والديجور، ۱۹۷۳م: ٤۱) فعندما يعرف الإنسـان كلّ شىء فهو يكون سيّد ما يعرفه فعندئذٍ هو حرّ ولايحتاج إلى معرفة شـىء، كما صرّح نفسـه "أنا طالب معرفة" فواضح أنّه يطلب من وراء هذه المعرفة الحريّة. لاحظنا خلال سـيرنا فى آثار نعيمه، إنه يحارب نفسـه محاربة للوصول إلى المعرفة والحقيقة.

يعتبر نعيمه غاية عمر الإنسان هو الوصول إلى ذروة المعرفة. التى «لاتنال فى مدرسة أو مدارس. ولا فى فسحة معلومة من العمر. لا ولا فى عمر واحد. بل نحن نلتقطها ـإذا عرفنـا كيف نلتقطهاـ فى كلّ لحظة من وجودناـ فى اليقظة والمنام، فى الوطن والغربة، فى الحياة والموت.» (نعيمه، زاد المعاد، ۱۹۷۲م: ٤۷)

معرفة النفس أسـاس للمعـارف الأخرى؛ لايزال يدعو نعيمه إلى محاسـبة النفس وتطهيرهـا، وهـى من أهم الطرق التى اتّخذها للغلبة علـى موانع الحياة وغربلة ماضيه وزواله الشـهوات والرذائل. عندما يسيطر الإنسان على نفسه يستطيع أن يعرفها معرفة كاملة وعندئذ تفتح له أبواب معرفة هذا العالم وخالقه. يبدأ كل شـىء بنفس الإنسـان. عندما يعرف الإنسـان نفسـه سيجد فيها كلّ شىء، وكلّ إنسـان. عندما يفوز الإنسان بالخوض فى خفايا نفسـه يجد مفتاح أزماته فى عالمه الخارجىّ. يقول سـقراط: "اعرف نفسـك"؛ فيذهب نعيمه عندما الإنسان يسأل نفسـه "مَن أنا؟"، فى الحقيقة، جوابه على

هذا السؤال تقدمة لمعرفة القصوی أو بتعبیر آخر هو معرفة الكون.

وستحقق معرفة "أنا" بالغوض فی التفكیر والتأمّل العمیق. یری هذا الأدیب عمر الإنسان فرصة لِكسب المعرفة التی تؤدی إلی الثروة والمجد والعزّة. وإن عزّة نفسه لتأبی علیه أن یكون نكرة. فَویل ألف ویل علی النفس التی تكون نكرة غیر معرفة. بین الحریّة والمعرفة صلة وثیقة بحیث عندما یسلک الإنسان طریق المعرفة ففی النهایة یصل إلی الحریّة، وعندما یقطع الإنسان طریق الحریّة فیستطیع الوصول إلی المعرفة، فالحریّة والمعرفة رفیقان متلازمان، «المعرفة هی الطریق المؤدی إلی الحریّة. فحیث لامعرفة لاحریّة وحیث لاحریّة لامعرفة» (نعیمه، فی مهب الریح، ١٩٧٢م: ٧٣ـ٧٢)، إذ مبدأ الحریّة هو المعرفة والمعرفة الكاملة هی عین الحریّة. إنه یعتقد: «المعرفة وحدها المعرفة الشاملة، الكاملة هی الحریّة. والحریّة وحدها هی المعرفة. أما بعض المعرفة وبعض الحریّة فضرب من العبودیّة الغنیّة أبدا بالأزمات والمشكلات والنزعات ومختلف صنوف الویلات. والحریّة منها براء.» (نعیمه، الیوم الأخیر، ١٩٧٢م: ١٣٢ـ١٣١)

إنه یقترح لكسب المعرفة طریقین: أحدهما طویل ومتعرّج وشائک جدّا. ولكنّ فی منعطفاته وبین أشواكه من یدفع المناظر والریاحین ما بدفع السائر فیه علی السیّر أبعد فأبعد. فلاینتهی إلی المعرفة. بل ینتهی إلی الموت. ذلكما هو طریق معرفة الخیر والشـر. إنّه طریق مسدود. إلا أنّه، بالنتیجة، یؤدّی إلی المعرفة عندما یقنط منه السائر فیه فیعود یفتّش عن الطریق الآخر. وأنا أحذّركما منه لأنكما، إن سلكتماه، فسیكون اتكالكما علی نفسیكما لا علیّ. أمّا الطریق الثانی فأقصر من الأوّل بكثیر. ولیس فیه من المغریات مثل ما فی الأوّل. والذی یسلكه لایتّكل علی نفسه بل علیّ. لذلک كان سلوكه أشقّ من سلوک الأوّل. لأنّه ینطوی علی التنازل عن "أنا" الموهومة التی علی هدیها یسیر سالک الطریق الأوّل فلایزداد ضلال فوق ضلال. وإنی لأعلم أنكما ستختارون الطریق الأوّل؛ لأنّه یبدو أكثر إغراء من الثانی بما یثیره من اعتزاز فی نفسیكما باستقلال ذاتكما عن ذاتی وباتكالكما علی نفسیكما لاعلیّ.» (نعیمه، یا ابن آدم، ١٩٧٣م: ١٧٥ـ١٧٤)

فی رأی نعیمه، عندما یتعلم الإنسان كیف یعاشر الناس ویعیش معهم دون أیّة هواجس فعندئذ یكشف له أوّل الطریق إلی المعرفة.

إنه يرى عندما يخضع الإنسان للمعرفة ويستسلم لها فهذا الخضوع دالٌّ على حريّته وعدم عبوديّته. وعندما يصل إلى المعرفة والفهم فعندئذ يشعر بالحريّة القيّمة التي تكون «ثمرة نادرة تنبت على شجره نادرة تدعى الفهم.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ١٠٤) كلّ من سار على الدرب وصل، فلانجد صَرح الحريّة دون المعرفة، ولانجد صرح المعرفة خالٍ من الحريّة. نعيمه يحبّ نفسه حبّا كثيرا لأنّه يحبّ الحياة وفي رأيه لاقيمة للحياة إلا بما تشتمل من الطموح إلى المعرفة والحريّة والخير والعدل والجمال. إذ الحريّة هذه تعطى الحياة معنى. فالحياة دونها هي سجن مظلم. «أن الحكيم لايعرف للحياة غير معنىً واحد. وذلك معنى الحريّة. فحيث لاحريّة لاحياة. وكلّ ما يحدّ من حريّة الحكيم هو موت له.» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٨٠) فالإنسان لايزال يبحث عن حياة بعيدة عن الحرب، فلهذه الحياة طريق وهي الحريّة، وفي رأيه، الحريّة روح الحياة، فالحياة بغير الحريّة كالجسد دون الروح: «أنّنا لاننفكّ نتشدّق بالحريّة وبالسلم إذ نحن نقيّد الإنسان بالسلاسل فندفعه دفعا على الحرب. لأنّ الإنسان لايتعشّق شيئا تعشُّقه للحياة. والحياة بغير حريّة كالجسد بغير روح.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ١٤٨)

يجب على الذي يهدف الحريّة أن تكون له إرادة الحرّ؛ لأن الإرادة التي لم تكن الحرّ وقد تكون في قيد الشهوات والأهواء؛ ولاتستطيع أن تهدف الحريّة وتصل إليها، «لاتكون الحريّة بغير إرادة الحرّ.» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٨٤) الإنسان ذو عقل وشعور فهو يستطيع عن طريق هذا السلاح الحاد اختيار أفضل الطريق من الطرق التي تجعل أمامه في سبيل كماله وحياته المثلى.

الحريّة أفضل الآمال وأسمى الطموحات التي يتمنّى بها الإنسان، مَن يتذوّق الحريّة يوما يتذوّق الألوهة. «والألوهة تعنى معرفة كلّ شيء والقدرة على كلّ شيء» (نعيمه، النور والديجور، ١٩٧٣م: ٩٩)، فعندما يجد الإنسان طريقه إلى النفس يجد طريقه إلى اللهّ أيضا. فمعرفة النفس تؤدى إلى معرفة اللهّ. الذى يملك على نفسه جدير بتاج الحريّة التي من ثمرتها الطمأنية والهدوء. وهكذا الاعتقاد بالله لايبعد الحريّة عن الإنسان بل يرتقى روح الحريّة في الإنسان، في الحقيقة، عندما يكون الإنسان حرّا يستطيع اختيار الله وهذا الاعتقاد والاختيار يُساوى الحريّة دون أيّ جبر. يقول نعيمه: «غاية [الإنسان] من

وجوده معرفة نفســه. ومعرفته لنفسه تعنی معرفته الله. ومعرفته الله تعنی معرفة کلّ شیء. ومعرفته لکلّ شــیء تعنی القدرة علی کلّ شــیء والإنعتاق من کلّ قید وحدّ.» (نعیمه، صــوت العــالم، ١٩٧٣م: ١٤٤ـ١٤٣) إنه یری معرفة الله فی الإنســان هی نقطة الدائرة مــن الحیاة. عندما یصل الإنســان إلی الحرّیة والمعرفة یســتطیع أن ینمو ویتقدّم. وکما أشرنا سابقا؛ هذه الهدف الأعلی فی حیاة الإنسان لاغیر، قال الله تعالی: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَکّاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ٩ـ١٠) کما یعتقد نعیمه: «هدف الإنسانیّة من وجودها هو معرفة کل شــیء والقدرة علی کلّ شــیء» (نعیمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٤١)، فتزکیة النفس وتهذیبها تدفع الإنسان إلی معرفة الله.

وهکذا المعرفة والوعی طریقان إلی الحریة الکاملة فجدیر بالإنسان أن یزیل ضباب الجهل والشک عن آفاق نفسه ویسیر فی سبیل المعرفة المؤدیة إلی الحرّیة المثلی.

ب) الإیمان

قطــعُ طریق الحرّیة صعب جدّا، فالذی یســلک هذا الطریــق الموحش یحارب فیه الأهواء التی خیَّمت علی قلبه ویساعده فی هذه الحرب سلاح الإیمان لأنّه أقوی من کلّ ســلاحٍ حدیدیّ وأقطع منه، کما یقول نعیمه فی هذا الإطار: «إن ســالک ذلک الطریق لیشعر بأنّه أقوی من الزعازع والزلازل. وهو المحارب الذی لاینام علی الضیم ولاتُفَلّ له عزیمة. أمّا أعداؤه فلیســوا من لحم ودم. إنّهم الشهوات السّود التی تخیّم علی قلبه. فهو، إذ یســعی إلی الحیاة والحریة، لایعتمد فی الدفاع عنهما علی ســلاح من الحدید والنار؛ لأنّــه یعلم أن الحدید یفلّه الحدید، والنار تأکلها النارة ولکنه یتســلّح بالإیمان الذی هو أقــوی من النار وأمضــی من الحدید بما لایُقاس. ومن کان ذلک شــأنه من حیاته کان ثابتــا فی الزمان والمکان وثبوت الحیــاة» (نعیمه، فی مهب الریح، ١٩٧٢م: ٣٢)، فالذی یتســلّح بالحریّــة له قوة لاتصاب بالتغیــیر والزوال. وهذا الإیمان هــو الهبة التی تعطی الإنسان لمحاربته النفس وظلمتها وآماله الکاذبة الواهیة. عقل الإنسان وإرسال الأنبیاء والکتب الســماویة کلّها یدّل علی الاختیار وإرادة الحرّ التی أعطاها الله الإنســانَ کما تدّل هذه الآیة علی هذا المهمّ: ﴿لَوْشَآءَ اللهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَی الهُدی﴾ (الأنعام: ٣٥) فالإیمان

مقدمة الحريّة ودون الإيمان لانرى لونا من الحريّة والذى يكون حرّا لايُصاب بالعبوديّة وبالعكس الذى الذى يعبد ما فى قلبه مِن الأهواء ليس بحرّ.

«إنّ المؤمن يستطيع كلّ شىء، هذا كلام لا وشى فيه ولاتنميق. وهو أبعد ما يكون عن المبالغة. إنّه الحقيقة العارية، السافرة. فالإيمان هو الكنز الذى إذا اكتشفه الإنسان فى قلبه بات فى غنىً عن كنوز الأرض كلّها، وباتت له القدرة على التحكّم بالطبيعة وبجسده الذى هو بعض من الطبيعة.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ١٧٨) فكل من يتسلّح قلبه بسلاح الإيمان فهو لايحتاج إلى تعلّقات الدنيا؛ لأنّ هذا القلب المؤمن هو الحرّ فلايحتاج إلى كنوز الأرض، والقلب الذى يشعر بالإيمان لقلب تنهار من حوله الشدائد، ولاينهار بالشدائد. فالإيمان الحيّ النابض هو المعجزة الكبرى التى يوصل الإنسان إلى الحريّة.

أنواع هذا الإيمان عند نعيمه نوعان: الإيمان الأعمى، وهو الإيمان الذى يبعثه الخوف فى نفس المؤمن ويثرثر به اللسان, ولايمسّ شغاف القلب وهو أضعف الإيمان. ولكنّه خير من اللاإيمان. يرى نعيمه أنّ الخوف والإيمان نقيضان اللذان لايجتمعان. أمّا الإيمان المبصر فهو حصيل التأمّل العميق فى بحر الحياة اللامتناهى. ومن شأن مثل ذلك التأمّل أن يبصر قلب الإنسان يفتحه أمام النوايا الطاهرة فتملأه محبة وخير وسخاء وأن يفتح فكره لمعجزاتها فتملأه دهشة. والإيمان الأعمى فى الواقع عدوّ الإيمان ومواهب الإنسان. إنّه إيمان الشفاة دون القلوب. كل إيمان لاتقدم على الوعى والمحبّة هو تخدير للإيمان والإيمان المخدّر هو أشدّ خطرا على الناس من العقل والمخدّر والضمير المخدّر (المصدر نفسه: ١٧٥)، فكثيرا ما يستحسن نعيمه الإيمان المبصر على الإيمان الأعمى لأنه مساعد الإنسان فى سبيل المعرفة إلى الحريّة وهذا الإيمان هو السلاح القوى الذى لم يزل ولايزال مستسلما أمام الدهر.

والزمان الذى يسلّح بالإيمان لايفقد حريّته الروحيّة ولايسيطر عليه أىّ خوف إلّا خوف الله. فالإنسان المؤمن هو الإنسان الحرّ بمعنى الحقيقى للكلمة، «مَن كان أسير الله كان حرّا من غير شك.» (نعيمه، ١٩٧٥م: ٢٢٨) فليس جدير بالإنسان أن يكون عبدا لأحد إلا الله وهى الحريّة نفسهما. وأما المحبّة فهى طريق الوصول إلى هذا الإيمان

عنـد نعيمه؛ كما يقول: «لا الإيمان يقوم بغير المحبّة. ولا المحبّة تقوم بغير الإيمان. فكأنهما التوأمـان المتلاصقان لاحيـاة للواحد إلّا في حياة الآخر.» (نعيمه، من وحي المسـيح، ١٩٧٢م: ١٨٤)

وفي النهاية نشـير إلى الإيمان الذى يدعو إليه نعيمه، فهو غير الرهب والفقر وقبول الذلّة والهوان بل هو القدرة والشـجاعة والكنز الروحي، كما يقول: أمّا "الإيمان" الذى دعـوت إلى اسـتعادته والاعتصام به فهو غير الخنوع والاستسـلام والخوف والقناعة بالذّل والفقر والمسكنة. إنّه القدرة التي تدرك حدود العقل فتتخطاها إلى حيث تتكشّف الحياة عن ثروات روحيّة أين منها ثروات الذهب الأصفر والأبيض والأسود؟» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٢٠٠)

عوائق الوصول إلى الحريّة

لكل إنسـان هدف في حياته, ولاتخلو الأهداف من الصعوبات والموانع مهما كانت سـهلة، فعندما يقصد الإنسان الحريّة كالهدف الأفضل في حياته, فهذا الهدف ليس بعيدا عن المشقّات والموانع. إنّنا بعد دراسة آثار نعيمه استخرجنا هذه الموانع في سبيل الحريّة وقبل أن نقوم بها، نقول مادام الإنسان يعيش في حاجات جسده وهي تتكاثر باستمرار، فهو عبد لحاجاته بعيد عن الحرية. عندما صار الإنسان أسير الدنيا وظواهرها الكاذبة فيبتعـد عن هدفـه الحريّة، فيرى نعيمه: «من خدم الدنيا لا لأجل الحقّ بل طمعا بما فيه مـن ملذّات أصبح عبيدا ذليلا لها وظلّ بعيـدا عن حريّة الحقّ» (نعيمه، في مهب الريح، ١٩٧٢م: ٢٦)، فخادم الدنيا عبد لها بعيد عن طريق الحريّة.

العوائق الرئيسة في سبيل الحريّة

الشهوات الخمس

يقول نعيمه: «من زمان دفنتُ خمسـا من شـهواتي: شهوة السـلطان، وشهوة الغنى، وشـهوة النساء، وشهوة الشهرة، وشهوة الخلود» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٧٦)؛ وأمّا شـهوة الخلود فلايستطيع أحد السيطرة عليها. وهذه الشهوة هي عامل النشاطات والحركات فيهم. ومن هذا المنظر هذه الشـهوة من الصفات الحسـنة وحتى تستطيع أن

توصل الإنسان إلى الحريّة فى حياته فلاتعدّ من الموانع. وأمّا شهوات الأربع الباقية:

الف) شهوة السلطان

يعدّها نعيمه من الصفات الرذيلة التى تمنع الإنسان من الوصول إلى الحريّة خاصّة الذين يتنافسون ويتخاصمون للوصول إليها بطرق غير الصحيحة والوسائل الشيطانيّة كالجدال والقتال وضروب الخداع والكذب والنفاق. فعلى الإنسان أن لايعتنى بالجاه والثروة والسلطة ومغرياتها لأنّ الذى يحرص الوصول عليها فهو إنسان مسجون.

ينتقد نعيمه جهل العالم وعدم فهمه، فالعلم يسعى بإخفاء هذا الجهل وعدم الفهم عن طريق السلطة الواهية الكاذبة؛ السلطة التى لاتنفكّ تبرم معاهدات الهجوم والدفاع مع القوّة الزائفة. والاثنتان معا تسلّمان قيادتهما إلى الرعب والخوف. هكذا سير السلطة فى العالم, وهذا سبب دفع الجزية فى العالم بسبب الجهل، فيرفض السلطة العالمية وأصحابها لأنّهم وأعمالهم مانع فى طريق المعرفة والحريّة والعدالة. وفى النهاية نشير إلى صلة نعيمه بالسياسة كما يقول نفسه: «بينى وبين السياسة يا صاحبى مثل ما بين الزيت والماء وإذا أنا ربحت النيابة والوزارة خسرت نفسى، وهدمت فى لحظة ما بنيته فى سنين. ونفسى أعزّ لدىّ من أىّ منصب سياسى. والذى بنيته أحبّ إلى قلبى وأجمل فى عينى من أن أضحيّه فى سبيل نيابة أو وزارة.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩٠)

ب) شهوة الغنى

الحرص ينشأ من حبّ الجسم فيدفع الإنسان نحو الحيوانيّة لأنّ الحريص هو كالشيطان. الحرص والطمع فى أمور الدنيا وحبّ الثروة فوق رفع الحاجات الضروريّة حاجز أمام الوصول إلى الحريّة كما يقول نعيمه: «خازن المال خزانته فارغة.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٤٥) المال فى رأيه عدوّ ما من صداقته بدّ. ذلك لأنّنا خلقنا حولنا جوابات فيه المال ذا سلطان لايدانيه أىّ سلطان. فعندما يحرّر الإنسان من سجن المال والثروة فعندئذ يستطيع أن يجد الله فى نفسه ويعرفه وهذه المعرفة توصله إلى الحريّة.

نعيمه يخاف من المال، لأنّه خالق الحروب والنزاع، كما يعتقد أن الذى يغرق فى المال والثروة يفسد ضميره ويزيل صفاته الحسنة الكريمة فى ذاته. الذى يغوص فى الغنى

والثـــروة يجعل المال معبوده الذی لايقبل شـــريكا فی عبادتـــه فهكذا كلّ ما فی العالم من الغذاء، والماء، والثوب، والدواء والنور والهواء وســـائر حاجات الإنســـان كلّها مخلوق المال لاشیء آخر. إنه يری أن «المال شحيح بخيل أكثر ممّا تصوّره فی الأرض.» ويقول: «أنّـــنی ما تعبدّت يوما للفلس، ولا مكّنته من قلبی وفكری، ومن زمام حياتی. بل كنت، وما برحت، أقنع بما يأتينی منه "جزاء" عمل أعمله ولاأخجل به أقمته لها فی نهاية ذلك الطريـــق. إمّـــا إن تكون لی ثروة طائلة فأمر ما تمنيتـــه فی أیّ بالأدران والرزايا، إلا إذا طهرّته نيّة صالحة وعمل صالح.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩١)

بالنظـــر إلی هذه الرؤية لنعيمه فی المال والثروة، يعتقد: «الفقر ليس عارا, وإنما العار فی الذّل والاســـتكانة للفقر. والفقر دون الذلّ والاســـتكانة أعظم مدرســـة فی الأرض.» (نعيمـــه، ١٩٩٣م: ١٠٩) إنه يـــری «زوال النعمة بعض من دوامهـــا.» (نعيمه، كرم علی درب، ١٩٧٢م: ٨٩) لأنّ النعمة والثروة عدوّ نفس الإنسان عندما لم يستحسن الإنسان استعمالهما. جدير بالإشارة إلی قناعته فی حياته الساذجة البعيدة غير المخدوعة لمظاهر الدنيـــا عندما يقول: «فقدت محفظة نقـــودی, فقال لی قائل: لعلّها هی التی فقدتک حالما اهتدت إلی من هو أحق منکَ.» (المصدر نفسه: ١١٦) «حيث يكون كنزک يكون قلبک. لذلک إذا شـــئتَ أن لايذهب قلبـــک بذهاب كنزک فلاتكتنز لک مـــا هو عرضة للتلّف والضياع: «لاتكتنزوا لأنفســـكم كنوزا فی الأرض حيث يرعی الســـوس والعثّ وينقب اللصوص فيسرقون. بل اكنزوا لأنفسكم كنوزا فی السماء حيث لايرعی السوس والعثّ ولاينقب اللصوص فيسرقوا.» (نعيمه، من وحی المسيح، ١٩٧٢م: ٨٧)

فی خاتمـــه هذا البحث نقدّم الـــكلام القيمّ الذی ورد فی نهج البلاغة فی رفض ظواهر الدنيـــا الزائلة: «لاتجزعوا مِن ضَرّائها وبؤســـها، فإنّ عزّها وفخرهـــا إلی انقطاع، وإنّ زينتها ونعيمها إلی زوالٍ، وضرّاءها وبوســـها إلی نفـــاد، وكلُّ مدة فيها إلی انتهاء، وكلُّ حَـــیّ فيها إلی فناء.» (الإمام علی (ع)، خ٩٩: ١٦٥) فملذّات الدنيا ليســـت إلا ظواهر خادعة فيجب علينا نبتعدها ولانجعل أنفسنا أسيرها.

ج) شهوة النساء

هذه الشـــهوة ميل فطری فی وجود الإنســـان وعندما تحقّق فی إطار العرف والشرف

شـــيء جيّد، أما عندما لايتوجّه الإنسان بهذا الإطار ويهدف شهوة النساء بقصد المتعة فعندئذٍ هو أسيرها ويكون في قيد أميال نفسه الرذيلة فينحرف عن طريق الحريّة. «وأمّا الشـــهوة الجنســـية فقد تحوّلت بالموت إلى شـــيء جميل جدّا ـإلى زنبقة بيضاء، هيفاء» يرمـــز بها نعيمه إلـــى العفّة (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٨٩)، فالعفة هي أســـاس الحبّ ودرع لها، والخضوع أمام هذه الشـــهوة يقتل الحبّ العفيف. في رأيه العلاقات الجنســـيه مصدر المشكلات والأزمات في العالم. إنه يقترح بالرجل أن يعرف قلب المرأة وقيمتها، فعندئذٍ يســـتطيع أن يعرف قلبه ويقول له: «الرجل الذي لايحاســـب نفســـه أدّق الحســـاب عن علاقاته بالمرأة تحاسبه الحياة أقسى الحســـاب عن استهتاره بمقدّساتها، وتدنيسه الإناء الطاهر الذي اختارته مســـتودعا ومرخما لبذارها.» (نعيمه، ج١، ١٩٧١م: ٢٧٣) أعنف الشـــهوات عنده هو شهوة النســـاء لأنّ الذي تسيطر هذه الشهوة السوداء على قلبه فهو ليس بحرّ؛ لأن قلبه وروحه في أسر هذه الرذيلة. إنه يعتقد أن الزواج «ليس تزاوج أفكار وقلـــوب فقط. بل تزاوج أجســـاد كذلک. وأقرب الزواج إلى الســـعادة ما ارتكز على تجاذب فكريّ وقلبيّ وجســـديّ، لاعلى واحد من هذه فقـــط...» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٣١٧) فعندما يخلو قلب الإنسان من هذه الشهوة، فهو يستطيع أن يسير في طريق الحريّة.

د) شهوة الشهرة

نعيمه لم يكن رجلا سياسيا أو اقتصاديا بل كان أديبا كاتبا عاش حياة ساذجة بعيدة عن الإكثار في حاجات العيش وإن طلب الشهرة في حياته فهو في مجال حياته الأدبيّة, ولكن هذه الحياة ليســـت بمجرّد كســـب الشهرة فقط، كما يقول نفسه: «أمّا شهوة الشهرة فقـــد كان لها في أوّل عهدي بالكتابة مركز الموجّه الأوّل والقائد الأعلى أقراني يلازمني بشكل عنيف، فلا أجرؤ على البوح به لأحد في الناصرة. وتبلور وتركّز في السنوات التي أمضيتها طالبا في روسيّا. ... ولم يبقَ شکّ عندي أن الميدان الذي كان يغريني أن أكسب فيه شهرتي هو ميدان الأدب وحده. (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩١)

إن الشـــهرة عندما تُطلَب طلبا كثيرا تتبدّل مانعا في سبيل حياة الإنسان لأنّها تدفعه نحو الأســـر في ســـجنها. فيذهب أن الشهرة شيء له زوال. فليست الشهرة شيئا أن يحبّها

الإنســـان حبّـــا كثيرا؛ لأنّه يمكن زوالهـــا فى كل دقيقة وكل ثانية. يقــول نعيمه فى كلامه القصــار: «الكبرياء والذلّ توأمان متلاصقان» (نعيمــه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٢٠)، فالذى يغرق فى بحر الشـــهرة دون شـــكّ يُصـــاب بأمواج الغرور والتكـــبرّ وفى النهاية يصاب بالذلة والهوان وموت الروح بيد هذه الشـــهرة القاتلة. والذى كان أســـيرا فى يد هذه الشهوات ليس إنسانا حرّا لأنّه بعيد عن الفضائل الأخلاقيّة، كما يقول أحمد أمين: إن شـــهوات النفس غير متناهية فإذا أعطاها المراد من شـــهوات وقتها فيصير الإنسان أسير الشهوات لاتنقضى وعبد هوى لاينتهى، ومن كان بهذه الحال لم يرج له صلاح، ولم يوجد فيه فضل. (أمين، ١٩٦٩م: ٢١٣ـ٢١٢) فأفضل الطريق فى حياة الإنسان أن يهتم بهذه الشـــهوات فى حدود المعقول وفى إطار الأخلاق. ومحاربته أهواء النفس تؤدى إلى اقترابه من الســـلام والأمنية. وفى نهاية هذا البحث نشير إلى هذا الكلام: «ضابط نفسه كراكب الفرس الذلول يقصد حيث أراد فيوجهها كما يشاء، ومن لم يضبط نفسه كراكب الصعبة، لايسـّـيرها كما يهوى، ولايصل إلى غرضه بالســـير كما تهوى؛ فى ضبط النفس حفظ الصحة وطمأنينة العقل والســـعادة والحرية وسلطان كسلطان القائد على جنده أو الربان الماهر على سفينته.» (أمين، ١٩٦٩م: ٢١٩)

وبعد التطرق إلى هذه الشهوات نذكر بعض الصفات الرذيلة التى تعرقل الإنسان فى سبيل وصوله إلى ذروة الحريّة:

الحسد

الحسد هو الصفة السيّئة التى يغطّى قلب الإنسان ويبعده عن الصفاء والصداقة كما روى عن النبى (ص): "الحسد يأكل الحسنات كما تأكل النار الحطب". يعتقد نعيمه هذه الرذيلة الأخلاقية بداية للرذائل الأخرى كالغضب والغرور والظلم والكثير من الصفات السيّئة التى أشدّها الغضب. وأما كلامه القيمّ حول هذه الرذيلة فإن «للحسود ألف عين. ولكن فى كلّ عين ألف جمرة» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٤١)، فهو ينهى الحســـود عن الحســـد؛ لأنّه النار المشـــتعلة التى تحترق صاحبه قبل أىّ شخص. هذه الرذيلة مانع فى سبيل الحريّة والمعرفة والإيمان الحقيقى وسبب الجدال بين الناس. إنه فى الحقيقة يمنع الإنسان أن يكون حرّا لأنّه فى قيد حسده الذى يؤذية؛ فلايستطيع أن يكون حرّا.

الجهل

الجهــل هو عدوّ قوىّ أمام الحريّة، «حيــث يكون الجهل لايمكن للحريّة أن تكون.» (نعيمه، الآباء والبنون، ١٩٧٢م: ١٣١) كما أشــرنا سابقا أن المعرفة طريق الوصول إلى الحريّة ولكن عندما لايعرف الإنســان نفســه، لن يعرف خالقــه الله وعندئذ هذا الجهل مانع أمام سيره فى سبيل الحريّة وعندما يحارب الإنسان هذا الجهل ويعرف الله يستطيع أن يتحــرّر. الجهــل ـ لو عرفه صاحبه. هــو الطريق إلى المعرفة، فالجهــل مانع الحريّة ومحاربته طريــق الوصول إلى الحريّة. يعتد نعيمه الجهل رذيلة تثير نار الغضب والتكبّر والغــرور، كما قال الله تعالى: ﴿وَلا تُصَعِّرْ خَــدکَ لِلناسِ وَلا تَمْشَ فِى الأَرْضِ مَرَحاً اِنَّ اللّهَ لايُحِــب كُلَّ مُختــالٍ فَخورٍ﴾ (لقمــان: ١٨) فالتكبّر من الصفات الســيئة التى يهلك الإنســان ويظلم قلبه كما نرى هذا الأثر الســوء منذ بداية خلق الإنســان عندما تكبّر إبليس ولم يسجد أمام آدم فأصاب بدعاء الناس عليه، كما قال الله: ﴿وَإِذْ قُلْنا لِلْمَلائِكَةِ إسْجُدُوا لِآدَمُ فَسَجَدُوا إلّا اِبْليسَ أَبى وَاسْتَكْبَرَ وَكانَ مِنَ الكافِرينَ﴾ (البقرة: ٣٤) فعلى الإنسان أن يهرب من الجهل لا من الجاهل فيذهب نعيمه أمام الجاهل مذهب التساهل ويوصى الإنســان بمداراة مع الجاهل. عندما يقــول: «لاتهربوا من الجاهل واهربوا من الجهل. لأنّكم عندما تهربون من الجاهل لاتهربون إلا من أنفسكم. أما هربكم من الجهل فهــو اقتراب من المعرفة.» (نعيمه، زاد المعــاد، ١٩٧٢م: ٥٩) الجهل عامل إثارة النزاع والحرب، والاختلاف والظلم، بينما دون الجهل، يعيش الإنسان فى عالم السّلم والتفاهم والصداقة، إنه يرى أن «قلبا جاهلا لقلب مزدوج. والقلب المزدوج يخلق عالما مزدوجا. والعالم المزدوج يولّد أبدا نزاعا وحروبا. بينما القلب الفاهم قلب موحّد. والقلب الموحّد يخلــق عالمــا موحّدا ـ والعالم الموحّد عالم ســلم أبدى. إذ لابــدّ للحرب من خصمين.» (نعيمــه، ١٩٧٥م: ٢٣٣ـ٢٣٢)، فالجهــل عامل القلب المزدوج غــير الموحّد الذى يقود الإنسان إلى شفير الهلاک. الذى يكون جاهلا سيكون أسير القلق والخوف والنزاع وفى النهاية الموت, وهذه كلّها ليست إلّا ثمار الجهل.

إن الجهل منشــأ الكثير من الأمراض الاجتماعية، واهتمام الكثير من الدول زوال هذه الأزمة. يقترح نعيمه على الإنســان بالخلاص من الجهل اقتراحا مباشــرا صريحا

وهو: «يـا ويل الناس مـن التقاليد وتعاويذ التقاليـد!»، و«إنّنى أعيذكـم من التقاليد وسـلطانها.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ١٣٠و١٢٨) فهو يُعَدّ التقاليد والسنن الماضية سـدا منيعا أمام محاولة الإنسـان للوصول إلى المعرفة والحريّة؛ لأنّه يرى هذه التقاليد عامل أساسى يؤدى إلى الجهل المطبق, ويدعو الإنسان فى هذا المجال إلى التجديد. كما يدعوه إلى الحرب مع أعداء نفسـه وفى رأيه أبغض هؤلاء الأعداء هو الجهل. الإنسان الجاهل لايسـتطيع التمييز بين الحقّ والباطل وبين الصدق والكذب, وهكذا سـيبقى فى جهلـه إلا عندما يتحرّر من قيـد التعصبّات والتقاليد العمياء, ويرى ليس فقر أعظم من الجهل وعدم المعرفة والفهم. وفى نهاية هذا نشير إلى كلام نعيمه حيث يقول إنه «ما من مصيبة إلا الجهل.» (نعيمه، مذكرات الأرقش، ١٩٧١م: ٤٧) فالجهل هو عامل الأزمات والمصائب فى حياة الإنسان.

الظلم

يدعـو نعيمه الإنسـان إلى البعد عن ظلـم الظالمين. وينزع نزعة التسـامح فى هذا المجال: «لاتكرهوا الظالم، واكرهوا الظلم. لأنّكم إن كرهتم الظالم كنتم ظالمين مثله. وإن أحببتموه عرفتم العـدل ورددتم الظالم إليه» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٥٩)، ولكن فى رأينا ليست المداراة مع الظالم بجدير؛ لأنّها توفّر الطريق لظلمه. ويتحدّث عن الظلم الذى ارتكبه الإنسـان فى الحروب, ويرى ليسـت هذه الحروب ظالمة بل الظالم هو الإنسان. الظلم يظلم قلب الإنسـان, ويسـود روحه بحيث لايجد طريقا إلى الحريّة؛ لأنّه يبقى فى سواد ظلمه. وعندما يخيّم الجور على الإنسان وأعماله فهو قاسى القلب ولايعرف المحبّة والعدالة فهكذا هو أسير بيد ظلمه وليس حرا.

الكذب والخيانة

أشـد ما يؤلم روح نعيمه ويعذّبه هو الكذب وعدم الصداقة كما يقول نفسه: «يؤلمنى أشد الألم أن ينزلق لسانى روحى، إلى الكذب.» (نعيمه، اليوم الأخير، ١٩٧٢م: ٩) كما يقول: «الكـذب أحبولة لاتصطاد إلا الكذوب.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٣٣) فكما يقترح الأسـتاذ أحمد أمين هناك طريقـة واحدة للصدق وعدم الكذب وهو: «أن

يقول الإنسان الحق، كل الحق، لا لشيء غير الحق.» (أمين، ۱۹۶۹م: ۱۹۹) وعندما يكذب الإنسان غيره كأصدقائه وأهله فهو يكذب نفسه أيضا. فعلينا أن نهرب من هذه الصفة السيئة. فأفضل الفضائل وأحسن الصفات هو الصداقة والبعد عن الكذب.

وأما الخيانة فهي جهيض الأمانة. (نعيمه، كرم على درب، ۱۹۷۲م: ۷۲) فالكذب والخيانة صفتان رذيلتان تبتعدان روح الصدق عن نفس الإنسان وتصعبان سيره نحو الحريّة.

وأمّا بعض نصائح نعيمه حول البُعد عن هذه الصفات الرذيلة:

«لاتحتقروا أحدا من الناس. فخير لكم أن تكونوا محتقَرين من جميع الناس من أن تحتقروا إنسانا واحدا. لأنّكم إذا احتقرتم أى إنسان احتقرتم الإله المشمول فيه. وإذا احتقرتم الإله المشمول فى أى إنسان فكأنّكم احتقرتموه فى نفوسكم. وإن أنتم احتقرتم الإله المشمول فيكم ــوهو دليلكم إلى الميناء، إلى الإله الشاملـ فكيف ترجون أن تبلغوا ميناءكم؟» (نعيمه، ۱۹۷۵م: ۳۰۳)

إنه ينهى الإنسان عن البغض قائلا: «وأنتم إن تخلّصتم من ضرس مسوّس باقتلاعه فكيف تقتلعون قلبا نخره سوس الحسد أو البغضاء أو الخيبة؟» (نعيمه، زاد المعاد، ۱۹۷۲م: ۶۷) يؤيد نعيمه ضربا من البغض وهو البغض على ما فى الناس من ضعف وإثم. فعلى الإنسان أن ينزع ثوب البغضاء لأنها «تفصلكم عن الإنسان أو الشيء الذى تبغضون. ومادمتم منفصلين عن أى شيء أو أى إنسان بقيتم منفصلين عن الله الكائن فى ذلك الشيء وذلك الإنسان» (المصدر نفسه: ۱۳۹)، فالبغض يبعد الإنسان عن الله لأن الذى يسود قلبه بالبغض لايعرف الله.

إنه يرى كلّ هذه الرذائل «عقالات للروح وحجارة رحى فى عنقه. والله ليس فى شيء منها. أمّا السبيل إلى الله فسبيل التعرّى» (المصدر نفسه: ۱۳۹)؛ فعلى الإنسان أن يهرب من الشيء الذى ليس فيه لون من الله.

القلب المطمئن يجد طريقه ويسلكها دون الرعب، ولكن القلب الخائف لايستطيع الشعور بالحريّة لأنّه فى قيد خوفه. وأمّا نكبات الحياة فى رأى نعيمه فهى: «أن نتنفس الهواء لنحيا ثم أن ننفث فى الهواء، سموم أحقادنا وأحسادنا وأطماعنا لنميت ونموت.»

(المصـــدر نفســـه: ٩٢ـ٩١)؛ كما يقول: «هى النكبة أن تســقينا الأرض من عصير قلبها الطاهر فنسقيها من دماء قلوبنا الممزّقة بشفار بغضائنا وأهوائنا.» (المصدر نفسه: ٩٢)

إنه بعد هذه النصائح القيّمة يتحسّــر على إنسان اليوم، فيقول: «وخطيئة هو اهتمام الإنســـان بحاجاته الدنيويّـــة أكثر من اهتمامه بحاجاته الروحيّـــة. ...وخطيئة هو الرياء والدّجــل والتظاهــر بما ليس فى القلب وكأنّه من القلــب فى الصميم.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ٧٢ـ٧١)

إنه يعدّ هذه الموانع فى ســبيل الحريّة من الأســباب الرئيسية للحروب أيضا: ومثلما للحــروب الدامية أســلحتها الفتّاكة كذلك للحروب غير الدامية أســلحتها التى تفتك بالأجســـاد والأرواح معا، ولكن بطريقة بطيئة وغير منظــورة. ففعلها هو فعل الجراثيم الخبيثة فى الخليّة الحيّة. من هذه الأسلحة: البغض، والحقد، والفسق، والحسد، والخداع، والنّفاق، والدهاء، والطمع، والجشــع، وحبّ المجد والجاه والســلطان والمال.» (المصدر نفســه: ٢٥٨) الذى له نفس كبيرة يســير فى سبيل العلّو والنبل والصفات السامية: «من كان ذا نفــس كبــيرة كان أنبل من أن يغتاب أحدا من النـــاس أو أن ينمّ على أحد من الناس. فالغيبة والنميمة أقذار لايستطيب التغلغل فى أجوافها النتّنة والانتشاء بروائحها الكريهــة إلا صغار النفــوس. ...ومن كان ذا نفس كبيرة كان أبعــد الناس عن التبجّح. والذى نفســه كبيرة لايكبر على أىّ إنســـان، ولايذلّ لأىّ إنســـان. فهو يعلم أن كرامته لاتُصـــان إلا إذا هــو صان كرامة الغير، وإن كرامة تقوم علـــى مذلّة الغير لمذَلّة فى ثوب الكرامة وشــرفه أرفع من أن يكون ذلك الشــرف الذى لايسلم من الأذى حتى يراق علــى جوانبه الدّم. (نعيمــه، دُروب، ١٩٧١م: ٧٩ـ٧٨) فيرى جمـــال الحياة فى الصدق والعفّة لا فى الكذب والفسق والتكبّر.

يعتقد نعيمه بأن الذى فى قلبه صفة رذيلة كالحقد والفســق وحبّ المال والســلطان والكذب والرياء، فله روح فقير؛ كما يقول:

كل منافق أو سارق أو فاسق, فقير.
كل غضوب أو حقود أو ناقم, فقير.
كل حسود أو نّمام أو مُراء, فقير.

كل مزهوّ بمال أو جمال أو سلطان, فقير.

كل مغرور بأصله أو بفصله أو بعمله, فقير.

كل معتزّ بلقب أو وسام أو منصب, فقير.

كل من كان ذئبا فی جلد حمَل, فقير.

كل من أكل خبزه بعرق جبين غير, فقير.

كل من أذلّ جاره ليعتزّ، وأجاعه ليشبع, فقير.

كل من ركب هواه وجهل مبتداه ومنتهاه, فقير. (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٢٠٤)

فعندما يسير الإنسان فی سبيل الله سيراً خالصاً فطبيعیّ أن يبتعد عن هذه الموانع والصفات الرذيلة. فعندما الإنسان يصلح نفسه ويسير فی الطريق الصحيح يصل إلى قمّة الحريّة التی بذرها فی ذاته وعندئذٍ يستطيع إصلاح مجتمعه، فالمجتمع الصالح قائم على الأفراد الصالحين، و«الإنسان حر بالطبع، وحريته أعظم ما يملک. كل ما من شأنه أن يشلها هو إذن جائر. فإذا أردنا إقامة مجتمع عادل، وجب علينا اكتشاف شكل ترابط يتميز بصفتين: الأولى أن لن يحمی كل إنسان، الثانية أن لايعيق حرية أی فرد. (كريسون، ١٩٦٢م: ٢٤٨ـ٢٤٧) على الإنسان الذی يهدف الحريّة أن يبدأ طريقه بنفسه، ويطهّر قلبه من الآفات البشرية كالحسد والبغض والظلم والرياء والحقد والكبرياء. وبعد أن تغلب على تلک الآفات فتحلّ محلّها الفضائل والحسنات التی تؤدی إلى الرجاء والفهم والإيمان وفی النهاية تسهّل له طريق المعرفة.

النتيجة

قد دعا نعيمه إلى بناء المدينة الفاضلة التی من أهمّ أركانها الحريّة تحت سيطرة القيمّ الأخلاقية السامية. وفی رأيه أقدس الواجبات فی حياة الإنسان هو المجاهدة فی سبيل حريّة النفس.

إنه فی نزعته المثالية يتحدث عن الحريّة بمعناها الروحی المطلق بحيث يتصل كلامه عن الحريّة بكلامه على المعرفة، والإيمان والوعی والإرادة ومادامت هذه الحرية وسيلة يمكن بها للخلاص. هذه الحريّة التی يقصدها نعيمه ستحقق عن طريق معرفة الإنسان نفسه وعن طريق الإيمان. وبين المعرفة والحريّة صلة وثيقة بحيث هما لاينفصلان، كما

الإيمان سلاح قویّ فی کسب الحريّة الروحية.

وأما المعرفة فهی غاية حياة الإنســان، وقصده منهــا هو معرفة النفس، ومعرفة الله، ومن يصل إليها تحقق له الحريّة المثلی. إنه يری حرية الإنسان فی نفسه لا فی شیء آخر أو مكان آخر. وعندما يكون الإنســان طاهر القلب والفكر فعندئذ له نفس حر يستطيع السيطرة علی أفكاره وطموحاته.

إن الحريّة هبة إلهيّة قدّمت للبشــر، ولايقدر أن يســلبها أحد, والجدير بالإنسان أن يســعی فی صيانتهــا. والثورة علی الركود والتقاليد والقيــود الأرضية هی طريق النجاة والوصول إليها.

إن شــهوة المنزلة الاجتماعية وشــهوة الغنی وشهوة النســاء وشهوة الشهرة من أهم موانع الإنسان فی الوصول إلی الحريّة، أمّا شهوة الخلود فيعدّها شی مُجيد.

إنه يدعو الإنســان إلی الابتعاد عن الحسد والبغض والخوف والطمع وحبّ الدنيا؛ لأنهــا أعداؤه فی ســبيل الحريّة. حيث يكون الجهل ليــس للحريّة مجال فعلی طالبها أن يســعی نحو المعرفة لقَتلِ الجهل وعندما نهتمّ بــأدب نعيمه فنراه منذ عرف الكتابة حتی نهاية عمره خدم المجتمع البشــری فی ســبيل الفضائل الأخلاقيــة والنهی عن الرذائل الأخلاقيّة.

يمكــن القول إنّه وصل فی حياته إلــی الحريّة الحقيقية؛ لأنّه كثــيرا ما ينادی بالقيم الأخلاقيــة وينهی عــن الرذائل التی هی موانــع الوصول إلی الحريّــة وعندما ندرس شخصية هذا الأديب الكبير، يثبت لنا هذه الحريّة اثباتا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

نهج البلاغة.

أمين، أحمد. (١٩٦٩م). الأخلاق. بيروت: دار الكتاب العربی.

خفاجی، محمّد عبدالمنعم. (١٩٨٦م). قصة الأدب المهجری. بيروت: دارالكتاب اللبنانی.

زكا، هــدی فــؤاد. (١٩٦٢م). «المناحی الفكريــة فی أدب ميخائيل نعيمه» أطروحه الماجســتير. الجامعة الأمريكية. بيروت.

الفاخوری، حنا. (١٩٨٦م). الجامع فی تاريخ الأدب العربی. بيروت: دار الجيل.

كريّســون، اندريه. (١٩٦٢م). تيارات الفكر الفلســفى من القرون الوسطى حتى العصر الحديث. ترجمة رضا، نهاد. الطبعة الاولى. بيروت: منشورات عُويدات.

المطهرى، مرتضى. (١٤٠٤ق). الإنسان والقدر. ترجمة التسخيرى، محمّد على. طهران: مركز إعلام الذكرى الخامسة لانتصار الثورة الإسلامى فى ايران.

مطهرى، مرتضى. (١٣٨٤ش). آزادى معنوى. ط٣٣. انتشارات صدرا.

نعيمه، ميخائيل. (١٩٧٢م). كرم على درب. ط٦. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والن

ـــــــــــ (١٩٧٣م). صوت العالم. الطبعة السادسة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). زاد المعاد. الطبعة السابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٣م). النور والديجور. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). فى مهب الريح. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). الآباء والبنون. الطبعة السادســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). اليوم الأخير. الطبعة الرابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). فى الغربال الجديد. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧١م). دروب. الطبعة الخامسة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٥م). مِرداد. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧١م). ســبعون فى ثلاث مجلــدات. الطبعة الرابعة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٤م). جبران خليل جبران. الطبعة السابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). من وحى المســيح. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٩٣م). أبوبطّة. الطبعة العاشرة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧١م). مذكرات الارقش. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤســسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٣م). أحاديث مع الصحافة. بيروت: أ. بدران وشركاه.

ـــــــــــ (١٩٧٣م). يا ابن آدم. الطبعة الثانية. بيروت: مؤسسة نوفل.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٥٥ ـ ٧٥

صورة مایاکوفسکی فی شعرعبدالوهاب البیاتی وشیرکو بیکه‌س
«دراسة صورولوجية فی الأدب المقارن»

خلیل پروینی*
هادی نظری منظم**
کاوه خضری***

الملخص

علم الصورة (Imagologie)هو البحث عن صورة الآخر الأجنبی فی النصّ الأدبی. يتيحُ لنا علم الصورة معرفة الإنسان للإنسان وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترک للإنسانية. وعند ذاک ننطلق إلى عالم الأخوة التی تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرين؛ من هنا تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التی تقوّم علاقاتنا مع الآخر.

عبدالوهاب البياتی وشيرکو بيکهس من عمالقة الشعراء فی الشعر العربی والکردی المعاصرين، وأنشد کلّ منهما قصيدة فی وصف مایاکوفسکی الروسی، وقد تمثّل الأنا العربی والکردی فی شعرهما منظومة علاقات مع الآخر فی إطار کلّه صداقة و ود وتمجيد.

تحاول هذه المقالة من خلال المنهج الوصفی – التحليلی والمقارنی أن تتوقف عند مواطن التلاقی والخلاف فی تصوير البياتی وبيکهس عن الآخر الروسی المتمثل فی مایاکوفسکی. والنتائج تدلّ على أنّ الشاعرين قد عرضا صورة الآخر الروسی فی صورة التسامح؛ وهذا النوع من قراءة الآخر يعتبر من أجمل صور قرائته، والحالة الوحيدة للتبادل الحقيقی.

الکلمات الدليلية: علم الصورة، الأدب المقارن، مایاکوفسکی، عبدالوهاب البياتی، شيرکو بيکه‌س.

*. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (أستاذ مشارک). parvini@modares.ac.ir
**. جامعة بوعلی سينا، همذان، إيران. (أستاذ مساعد)
***. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (طالب مرحلة الماجستير)

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٤هـ. ش

المقدمة

أتـتِ الصلةُ بالآخـر من خلال الرحلـة والمعاينة، والمقارنة تؤسّـس فكرة الآخر في الوعي الإنسـاني، وتُنبِّهُ إلى الفجوة التي تفصل مجتمعات الإسـلام عن مدنيَّته وعن منسـوب التقدُّم لديه، فتنزِّلُه منزلةَ الميزان الذي يكيلُ به المسلمون ليعرفوا مقدار ما في حوزتهم من أسباب الكينونة التاريخية والحضارية. لكن قراءة الآخر تتحوَّل -في الوقت نفسِـه- إلى مناسـبةٍ لقراءة النفس والذات في مرآته، أو قُل إلى مناسـبةٍ تكتشف فيها الذات نفسَها في غَيْرِيَّة- أو مغايرة- ذلك الآخر لها. فبالرّغم ممّا تسعى إليه الصّورة من أمانـة ودقّة وصفاء إلا أنّ تمثيلها للواقـع ومطابقتها له مطابقة كلية أمر لا يمكن حدوثه. (حنون، ١٩٨٦م: ٨٢)

هذا ومن جهة أخذ موضوع الأنا والآخر أهمية بارزة في الكتابات الفكرية والنقدية وفي شـتى العلوم الإنسانية، باعتبار أنّ الكشـف عن الأنا لايتأتّى إلّا من خلال الآخر الحاضر باسـتمرار معها وفيها، وهي علاقة من شـأنها أن تنهض على افتراض الغيرية التي يتألف منها الوجود الإنسـاني المتضمّن دوماً قطبين مختلفين. بل إنّ القضية ما فتئت تتوالـد وتتعقد حتّى صار من العسـير تحديد صفة الآخرية، في عصـر يهدف إلى إلغاء الحـدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالهـا ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمـل علـى تذويب مقوّمات الأنا لصـالح قيم الآخر، الأمر الذي يطـرح العديد من مفارقات الهوية والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحادّ بفقدان خصوصيتها في علاقتها الجدلية مع الآخر. (بوحلايس،٢٠٠٩: ص أ)

من ثمّ كان وقوفنا عند المدوّنة الشعرية لشاعرين، عبدالوهاب البياتي وشيركوبيكهس كنتـاج يمثّل هـذه البنية دون غيره من النّصـوص التي يغيب عنها هـذا الوعي وذاك التوتر. فقارئ أعمال هذين الشـاعرين يدرك أنّها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النوع، حيث يتّجه شـعرهما نحو رسـم صور محدّدة للأنا والآخـر ووضعها قاعدة للتعامل بينهما والحكم في شأنهما، إضافة إلى أنّه تجربة قائمة بذاتها تتقاطع مع التجارب الأخرى؛ في الوقت الذي تحافظ فيه على خصوصية الرؤية وتفرّدها، بوساطتها استطاع أن يتخذ لنفسـه وضعاً خاصاً على محور التحوّلات التاريخية بإفرازاتها اللامتناهية التي

تتجاوز الحیز الجغرافی المحدود إلی العالم الذی نعیش فیه ونتفاعل معه.

ورغم ذلک کله، فإنّ الشاعرین لم ینالا المنزلة التی یستحقّانها من الدراسة والتقویم فی هذا المجال. وإیماناً منّا بأنّ البحث متواصل، فقد نظرنا فی قصیدتی کلّ من الشاعرین "إلی فلادیمیر ماياكوفسكی"[١]، من الزاویة التی تکـرس ثبات الآخر، کما تحافظ علی مسافة تحقق الصورة بینهما. والسبب فی اختیار هذین الشاعرین هنا أمور، منها ما یلی:

کلا الشاعرین من عمالقة الشعر الحدیث فی الأدبین العربی والکردی، وهما عراقیان. یتشابه منهجهما الشعری فی کثیر من الجوانب.

إنهما کانا یعیشان فی فترة زمنیة محددة وینتمیان إلی جیل واحد؛ إلّا أن البیاتی توفی، لکن شیرکو ما یزال حیاً وینظم الشعر. وبالمناسبة یحسن الإشارة إلی أن العلاقات الکردیة- العربیة قدیمة عریقة وهی ماتزال وطیدة.من هنا نلاحظ نوعاً من النضال المشترک والرؤیة المتشابهة بین شعراء الکرد والعرب تجاه الحیاة وغیرها من القضایا.

---

١. فلادیمیرماياکوفسکی(Vladimir Mayakovsky)، کاتب وشاعر روسی. واحد من أهم و أبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرین، لیس فی جمهوریات الاتحاد السوفییتی، فحسب، بل والعالم أیضاً. وُصف مایکوفسکی بشاعر الثورة الاشتراکیة الأول، ورائد التجدید فی الشعر الروسی الثوری. ولد عام ١٨٩٣م فی بلدة بغدادی، فی جورجیا، التحق فیما بعد بکلیة الفنون الجمیلة عام ١٩١١م. تعرّف فی موسکو علي الفکر المارکسی، وشارک فی نشاطات حزب العمل الاشتراکی الدیمقراطی الروسی. کتب العدید من المسرحیات والقصائد، من أهمها قصیدة غیمة فی سروال، التی سماها بذلک الاسم بعد اعتراض الرقابة علي الاسم الاصلي لها، وهو (الحواري الثالث عشر). امتازت تجربة مایکوفسکی الشعریة بالبساطة تماماً، کشعر بوشکین ویسینین، رغم أن قصائده الأولی کانت صعبة وغیر مفهومة، لأنه حاول تحطیم الأسلوب الشعری المألوف المتداول، وأدخل إلی الشعر أسلوباً جدیداً، إذ أعلن: «أرید أن أصنع فناً اشتراکیاً». انتحر ماياکوفسکي فی ١٤ ابریل عام١٩٣٠م بعد فشله فی حیاته العاطفیة، وعدم تحقیق الثورة طموحاته و أحلامه. بعد إعلان انتحار شاعر الثورة الأول، قام الاتحاد السوفیتی لتکریم ذلک المبدع الذی لم یلاق فی حیاته ما یلزمه من التقدیر، فأقیم له تمثال وسط موسکو، وطُبعت دواوینه فی ملایین النسخ، وتمّ الاحتفاء به فی کل المناسبات الأدبیة والفنیة، لکن الغائب حقاً هو أمر فلادیمیر مایکوفسکی کما قال هو: «لقد انتهي الأمر». عدّ دیوان «صفعة علی وجه الرأی العام» – وهو دیوان یتبنی أفکار التیار المستقبلی – أول أعمال ماياکوفسکی الشعریة ویتضمن قصائد مثل «صباح» و»لیل» تنتقد فی مجملها الأوضاع السیاسیة لروسیا ما قبل الثورة. نشرت قصیدة ماياکوفسکی الأشهر– غیمة فی سروال – عام ١٩١٥م وتمیّزت عن سابقاتها بطولها النسبي وبإثارتها للرأی العام حیث تناولت العدید من المواضیع الساخنة مثل الأدیان والفنون وخاصة الحبّ. (طهماسبی، ١٣٨٧ش: ٤٠٠-٤٠١)

وهـذه المقالة تحـاول- من خلال المنهـج الوصفى- التحليلى والمقـارنى- أن تبينَ مواطن التلاقى والخلاف فى القصيدتين المشار إليهما، وتتخذ ذلك وسيلة لتحليل صورة الآخر الروسى ماياكوفسكى فى شعر البياتى وبيكهس.

سؤال البحث

ما هى مواطن التلاقى والخلاف بين عبدالوهاب البياتى وشيركو بيكس فى تصويرهما عن ماياكوفسكى؟

خلفية البحث

مقالـة عنوانها: "الحضور الإسـبانى فى شـعر عبدالوهاب البيـاتى"(۱۹۹۸)، كتبها الدكتـور خالد سـالم. والمقالة تحـاول أن تبين مدى تطرّق البياتى إلى المدن الإسـبانية كمدريد، غرناطة وكبار رجال الأدب والفن كبيكاسو، لوركا وسلفادور دالى فى شعره.

بررسـى تطبيقـى زندگى وآثار ماياكوفسـكى واحمد شـاملو ونـوآورى آنها در شـعر(۱۳۸۸ش): وهو عنوان لبحث قدمته سميرا اسماعيلى لنيل درجة الماجسـتير من جامعة طهران.

مقالة عنوانها: "صورة المرأة فى شـعر عبدالوهاب البياتى واحمد شـاملو" (۲۰۱۱)، كتبتها الدكتورة ناهده فوزى ومهروز باقرى. المقالة محاولة لبيان مكانة المرأة كأمّ وزوجة ومعشوق فى شعر البياتى وشاملو.

كتاب عنوانه: التجلّيات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر فى الشعر العربى المعاصر (۲۰۰۹): ألفه أحمد ياسـين السليمانى. والكتاب يناقش ظاهرة لم ينشغل بها النقد الأدبى من قبل سـوى عبر تناولات جزئيـة، ألا وهى ظاهرة "الأنا والآخـر"، ويتطرق إلى الآخر فى الأدب العربى القديم والمعاصر، ويتناول ذلك فى إيجاز بالغ فى بعض أشعار البياتى و....، إلا أنه لم يُشر- لا من قريب ولا من بعيد- إلى الآخر الروسى المتمثل فى ماياكوفسكى.

كتاب عنوانه: الآخر فى الشعر العربى الحديث(۲۰۱۰): من تأليف نجم عبدالله كاظم، والكتاب يتناول حضور الآخر فى الشعر العربى الحديث فى القرن العشرين، ويعالج هذه الظاهرة فى شعر البياتى أيضاً، ولكنه يغفل صورة ماياكوفسكى إغفالا تاما.

كتاب عنوانه: "صورة المكان ودلالته الجمالية فى شعر شيركو بيكهس" (۲۰۱۱): ألفه

الناقد والكاتب المسرحی صباح الأنباری. والكتاب فی جملته محاولة قیمة فی استعراض بنیـة المكان فی قصائد شـیركو بدلالاتهـا الجمالیة، ومخزونها الإیحائـی، والمیثولوجی، وطاقاتها التحویلیة، فضلاً عن كثافتها التی منحت شـعر شیركو هویة كردستانیة وروحاً كردیة خالصتین.

وتقییمـاً لتلك المحاولات نقـول إنّ كلاًّ منها یقوم بالتفحّص فی زاویة من زوایا علم الصـورة؛ ولكنّنـا لم نحصل علی كتاب أو مقالة تعنی بدراسـة الآخر فی شـعر البیاتی وشیركو بیكس معاً. من هنا یمكن اعتبار هذه المقالة محاولة جدیدة.

أدب البحث النظری

مفهوم الصورة

یرتبط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة، التی تعرّف بأنّها سطح یعكس كلّ ما یقوم أمامه، فإنّ شـیئاً یمتلك خاصیة السّـطح العاكـس فهو مرآة. (رجـب، ۱۹۹٤م: ۱۵) إنّ هذا التعریـف العـام للمرآة یحیلنا إلی مفهوم الصورة التی تمثل انعكاسـاً لأصل سـابق لها. انطلاقـاً من هـذه العلاقة بین الصّـورة وأصلها تأتی أهمیة الحدیث عـن الأنا والآخر وارتباطهمـا بهذا المصطلح حیث تعمـل ذات الآخر مرآة نری فیهـا ذاتنا التی تعمل بدورها كمرآة تسـاعد الآخر علی رؤیة ذاته، ممّا ینتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها فیغدو بذلـك الناظر منظوراً إلیه، والمنظور إلیه ناظـراً فی آن معاً. (بوحلایس، ۲۰۰۹م: ۱٤) وقـد نفهم من هذا معنی المثلیة والتطابق الكلی بین الصّورة وأصلها فی حین أنّ الصورة التی یكوّنها أدیب عن أدیب آخر لا تطابق الواقع الحسـی ولیسـت شدیدة القرب منه، ولكنّها لیست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنّها رؤیة معقولة لشعب عن شعب آخر، تعتمد علی عوامل عقلیة وذاتیة. (حنون، ۱۹۸٦: ۸۲) فبالرغم ممّا تسعی إلیه الصورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنّ تمثیلها للواقع ومطابقتها له مطابقة كلیة أمر لایمكن حدوثه، ذلك أنّ الصورة غیر ثابتة، فالشخص یتغیر دائماً.

مجال ظهور علم الصّورة

تعدّ دراسـة الصـورة الأدبیة أو الصورلوجیا ۱ أحد فـروع الأدب المقارن وأحدث

1. imagologie

مجـالات البحـث فيه وأهمّها. وفى الحقيقة كلمة الصـورة الأدبية من الجدة بحيث لا نجد لها حتّى فى القواميس الجديـدة معادلا. (نامور مطلق، ١٣٨٨ش: ١٢١) ويتحدّث محمد غنيمى هلال عن هذا اللون من الدراسات الأدبية بقوله: «هذا أحدث ميدان من ميادين البحـث فى الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيـه إلى أكثر من ثلاثين عاماً، ولكنّه – مع حداثة نشـأته – غنيّ بالبحوث التى تبشّـر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً فى المسـتقبل.» (هلال، ٢٠٠٣م: ٤١٩) وقد ظهر علم الصورة فى المدرسة الفرنسية مع جان مارى كاريه،١ كما أخذه فرانسوا غويار٢ وهو أحد أقطاب الأدب المقارن فى فرنسا ودافع عنه فى كتابه "الأدب المقارن" عام ١٩٥١م. ومن ثمّ أخذ يتطوّر هذا النّوع من الدراسات بشكل سريع. (رايس، ٢٠٠٤م: ١٢)

صور الشـعب نوعان: الأول هو صورة شـعب فى أدبه وهـذا النوع لايتعدّى إطاره القومى واللغوى مثل صورة الفرنسيين فى أدبهم وصورة المرأة الألمانية لدى أديب ألمانى وهـو النوع الذى تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها وتنطوى هذه الصّور على بعد معرفى مؤثر ويسـهم فى تشكيل الوعى الجماعى، ليرى الشعب صورة نفسه فيكتشف ما به من عيوب ويسـعى إلى تصحيحها. (عصفور، ١٩٩٨م: ٩٠) والثانى هو صورة شعب فى أدب شعب آخر. لعلّ من الضرورى وجود نسبة من الاهتمام المشترک بين شعبين لکى يکوّن أحدهم صورة فى أدبه عن شـعب آخر؛ فالأمم لاتهتمّ إلّا بالشعوب المجاورة لها أو التى تشـترک معها فى مسـألة، أو أن يکون لها معها مصالح اقتصادية، أو تريد کسب ودّها أو تخشى بأسها. وبذلک يکون الاهتمام هو الدّافع إلى رصد صور علاقات الشعوب متأثرة بشعوب أخرى. (حنون، ١٩٨٦م: ٦٩) فنجد صورة فرنسا فى بريطانيا، صورة روسيا فى الحياة الثقافية الفرنسـية، صورة کردسـتان فى الوطن العربى وصورة روسيا فى الأدبين العربى والکردى و... . والملاحظ أنّ هذا النوع من الدّراسات يتکوّن من شقّين:

أ. صورة شـعب کما يصوّره مؤلف ما من أمّة أخرى؛ وتأتى هذه الصورة بعدما يتأثر أديب معين من شعب بشعب آخر، ونتيجة لذاک التأثر يرسم صورة للشعب الذى تأثر به فى أعماله الأدبية مثل "العراق فى أدب شـيرکو بيکهس" وفى هذه الحالة «يکون الترکيز

1. Jean-Marie Carr
2. M.f.guyard

على حياة الكاتب ومدى صلته بالبلد المقصود.» (هلال، ٢٠٠٣م: ٩١)

ب. صورة شـعب فى شكل أدبى معين لدى شعب آخر وتنتج عن طريق تأثير شعب فى آخر وتركيز أدباء الشعب المتأثر على تأثير الشعب المؤثّر فى فنّ أدبىّ معين كالرّواية أو الشّعر. (بوحلايس، ٢٠٠٩م: ١٧)

لانستطيع أن نسـتقرّ على تحديد دقيق للأنا والآخر فى الفكر العربى والكردى نظراً لاتساع دائرتهما وغموض دلالتهما؛ فالأنا قد تعنى فى الفكر العربى: «الإسلام، والعروبة، والتخلّف، وفلسطين» وألخ. كما أن الأنا قد تعنى فى الفكر الكردى: «الكردية، والشرف، والمظلـوم، وحلبجه» وألخ. فهى دوائر متداخلة يصعب الفصـل بينها أو حصرها ضمن مجال محدّد ولاتتمّ معرفة الأنا والآخر من دون اختزالهما وإذا اختزلنا دائرة الأنا فإنّنا نجدها تصبّ فى الاسـتخدام الشـائع وهو "الشـرق" فى مقابل "الغرب"؛ فالآخر اعتبر الشـرق مفهومـاً يمثّل نقيض الغرب وليس له حدود، بل يجـوز أن يعنى كلّ العالم، الذى لايدخل فى دائرة الغرب، لكنّه اقتصر على الشـرق الأكثر قرباً الذى كان ولايزال الغرب يحتكّ به؛ وهذا الشرق يضمّ العالم العربى وإيران وتركيا وكردستان. (أفاية، ١٩٩٣م: ٩٦)

صورة الآخر لدى الأنا

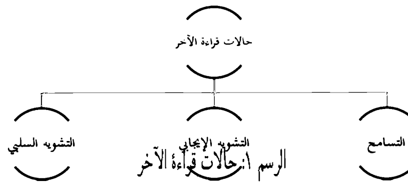
قبل أن نتحدّث عن الآخر لابدّ أن نشيرَ إلى أنّ صورة الأنا تستند إلى تجارب عاشها الآخرون من الأدباء والأجانب فى شـعب آخر، كالذى نشاهدها من الصور التى يرسمها الأوروبيون من البلدان الشرقية عموماً والإسلامية منها خاصة. فهذه الصورة فى عمومها لاتخرج عن دائرة العداء الذى تغذّت به المخيلة الأوروبية والذى ساهم فى تأصيل رؤية غربية عدائية للإسلام والمسلمين؛ فكأنّهم نسوا ما اقتبسوا من الحضارة الإسلامية ولم تبق فى ذاكرتهم إلّا صور سـلبية ونظرات قدحية للإسلام. (مرتاض، ٢٠٠٣م: ٩٦) أما حول الآخر، فمن ينفى الآخر، ينفى ذاته، لأنّ الآخر مكمّل للذات، ومن يختزل الآخر يختزل ذاته. ذلك أنّ الذات المتعدّدة تقتضى وجود آخر متعدّد. إنّ صورة الأنا تستند إلى تجارب وخبرات غنية عاشـها الأديب فى المجتمع الذى يصوره عن كثب، إذ ولد ونشأ فى ذلك المجتمـع وهو يعرف العديد من أبنائه، وتربطه ببعضهـم علاقات قرابة وصداقة وغيرها من العلاقات الاجتماعية والنفسية، وهكذا فإن المعرفة العميقة والشاملة بالمجتمع الذى

يصـوره الأديب تجعل الصورة التي يرسمهـا في أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافاً لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبي لا يعرفه حقّ المعرفة "أليس أهل مكّة أدرى بشعابها". (حمود، ٢٠١٠م: ١٤) فقد تعددت حالات الفهم والقراءة في صورة الآخر وذلك حسـب تأويل الصورة، إذ من المعروف أنّ هذا التأويل يتأثر بالسياق التاريخي، كما يتأثر بالسياق الثقافي ولانسـطيع أن نغفل أثر التجربة الشـخصية والرحلات في رسم الصورة. (المصدر نفسه: ٢٧) لعلّ من أهم الحالات التي يمكننا تلمسها هي:

أ. "التشويه السلبي" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق على الآخر وغالباً ما تعززها العلاقات العدائية مع الآخر عبر التاريخ.

ب. "التشـويه الإيجابي" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر الدونية، فتـم من خلالها رؤية الواقـع الثقافي الأجنبي في حالة من التفـّوق المطلق على الثقافة الوطنية الأصلية. فمثلاً نجد بعـض الكتّاب العرب أو الكتّاب الكرد منبهرين بالنموذج الغـربي للحياة إلى درجة نجد بعضهم لم يكتـف أن يكون من دعاة الحضارة الغربية، بل وجدناه يغض الطرف عن مشكلاتها.

ج. "التسامح" حيث تسـيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للذات والآخر، فترسـم صورة الآخر بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، تعتمد العلم، وتصغي لنبض الإنسـان، وبذلك تستطيع أن تنظر للآخر باعتباره نداً للذات وفي هذه الحالة يحتاج الأنا المبدعة والدارسة إلى تكوين جديد على المستوى المعرفي والإنساني. (المصدر نفسه: ٢٨)



الرسم ١: حالات قراءة الآخر

صورة ماياكوفسكي في شعر عبدالوهاب البياتي[1]

١. ولـد في بغـداد عام ١٩٢٦م. تخرّج من دارالمعلّمين العالية ببغداد، حاملاً منها شـهادة الليسـانس في اللغـة العربية و آدابها عام ١٩٥٠. اشـتغل بالتدريس، و مارس الصّحافة. و لكن تحسُّـه بقضية

بادئ ذی بدء تحســن الإشارة إلی أن «حضور الآخر بأشكاله المختلفة يتواصل فی الشــعر العربی مع مســيرة التاريخ ببساطة، بسبب وجود هذا الآخر مع العربی أو قريبا منه؛ ومادام کذلک، فلا بد أن تتحقق علاقات متنوعة للأمة معه بتنوع الظروف والأزمان وعبر كل العصور، كما ســنجده فی العصر الحديث.» (عبدالله کاظم، ٢٠١٠م: ٢٧-٢٨) ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن: «العالم كله، بجغرافيته وتاريخه وشــعوبه وأحداثه ووقائعه كاد يحضر فی شعر عبدالوهاب البياتی.» (المصدر نفسه: ٦٧) وهنا نبدأ بتحليل قصيدة البياتی التی أنشدها عام ١٩٦٠م فی موســكو لتبجيل الشاعر الروسی مایاکوفسکی. والعنوان "إلی فلاديمير مایاکوفسکی" يدلّ بوضوح علی إخلاص الشاعر العراقی لنظيره الروسی، ومدحه له. يمكن أن نقسّم القصيدة إلی ثلاثة مقاطع:

المقطع الأول:

مايا..كوفسكی/ فی وجه النقّاد اللؤماء/ يرفع جبهته المعصوبة[١]

وقصيــدة/ بالدم مكتوبة/ وعصــاه الثلجية/ تقرع روســية/ أرض الحرية. (البياتی، ١٩٩٥م: ١/ ٤٠١)

إذا دقّقنا فی هذا المقطع الرائع، نســتطيع أن نميز بين مشــاهد ثلاثة. فی المشهد الأول يبدأ الشــاعر قصيدته باسم الآخر الروســی المتمثل فی مایاکوفسکی؛ وهذا النوع من التعامــل مع الآخــر يدلّ علی مدی اهتمام الشــاعر به. ويبدو لنا مــن هذا المطلع أنّ البياتی كان متأثراً بمایاکوفســکی. فالبياتی يعترف بعبقرية مایاکوفسکی الشعرية؛ وبهذا نفهــم أنّه يتحدّث عن شــاعر كبير؛ ثم يتحدّث عن النقّاد الذين يلومون مایاکوفســکی

بــلاده و قضاياه الإنســانية جميعاً، قاده للنّضال. فعُذِّب و اضطُهــد و فُصِلَ عن وظيفته عام ١٩٥٤م و تعرّض للملاحقة. فســافر إلی بيروت و عاش مدّة فی لبنان، ثمّ انتقل إلی مصر، و منها إلی السّــورية، و زار الإتّحاد السّــوفيتی و هو كان المتحدّث الثقافی العراقی فی موسكو للأعوام كثيرة.بدأ البياتی حياته شاعراً رومانتيكياً حالماً بالحياة و دنيا الطفولة و عالم المثل؛ ثمّ أفاقت نفسه، فوجدها تصطدم بالحقائق الصّارمة، و الواقع المرير.فاســتولی علی نفس الشــاعر السّامة، فنفر من المدينة و ثار علی الرّجعية و التّقاليد، و حطّم القوالب القديمة، و اتّخذ أسلوباً جديداً للتعبير عن قسوة الحياة، و عمّا يعتلج فی صدره من أشــجان. من أشــهر دواوينه: ملائكة و شياطين، أباريق مهمشمة، المجد للأطفال و الزّيتون، رسالة إلی ناظم حكمت. (فرزاد، ١٣٩٠ش: ١٤٩)

١. الجريحة المُضَمَّدة.

ويشير إلى صموده وعدم رضوخه ورفعته تجاه الخصوم والنقاد: «يرفع جبهته المعصوبة»! فهـو مرفوع الرأس، وعجـز خصومه عن أن ينالوا من عِرضه، رغـم أن جَبهته من أثر عداوتهم جريحة، فهي تَنزفُ دماً ومن هنا تَصبغ قصيدتَه بالدم! بم يدافع ماياكوفسـكي عن نفسـه؟ يجيب البياتي: بقصيدة مكتوبة بالدم؛ فالشـاعر والأديب الثوروي الروسي يدافع عن نفسـه وعن طموحات الثوّار بأدبه. ولا عجب! فهو لايملك إلا شـعرا نافذا وكلاما سـاحرا؛ وقد كلّفه هذا الشـعرُ الصادق، النابعُ من أعمـاق وجوده ثمناً باهظاً! ولاينسـى البياتي أن يتحدّث عن روسـيا؛ فقد زارها وأقام بها أعواما؛ ومن هنا يغتنم الفرصة ويشير ضمناً إلى طبيعة روسيا الباردة المثلوجة، ويقول إن ماياكوفسكي بعصاه الثلجية -(= شـعره الوطني المُوَجِّه المنير والخارق للعادة كعصا موسـى) يُنَبّه الشـعب الروسـي ويسـتنهضه ويثير فيه كوامن الحماس والنخوة. والبياتي يصف روسيا بأرض الحرية، وهو بهذا يوجّه سهامَ النقد ضمناً نحو القائمين على بلاده، الذين ضيّقوا الخناقَ على الشـعب العراقي المضطهد؛ وهذا إن دل على شيء فعلى ما يحمل صدر البياتي من الألم والحسرة الناتجين عن القهر وانعدام الحرية في موطنه وفي غيره من الأقطار العربية؛ فالآخر مرآة يرى الأنا فيها نفسه.

والجديـر بالذكر أنه «وفي ظل عنفوان اليسـار العالمي، خلال عقدي الخمسـينيات والستينيات بشكل خاص، كانت موسكوواحدا من رموز العالمية، فحضرت لدى شعراء اليسـار العربي ومنهم البياتي.» (عبدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٥٩) ولعل في هذا سِـر وصف روسيا بأرض الحرية.

والشـاعر - كما هو معروف - قد عاني من حياة كلّها نضال ونفي وتعب وعنت؛ وقد نتج ذلك كله عن الدكتاتورية والاستبداد؛ وقد جاء ذلك كله في تسلسل منطقي كشف عن آراء البياتي في عدة أمور: رؤية البياتي تجاه الآخر الروسي في هذا المقطع رؤية من النوع الثاني والثالث، والمراد التشـويه الإيجابي والتسامح. عندما يصف الشاعر روسيا بأرض الحرية، يحسّ القارئ بأنّ البياتي يعطي الفضل في مجال الحرية إلى الآخر الغربي، وهذا تشويه إيجابي. من جهة أخرى إنّ القصيدة مبنية على الوعي من قِبل الشاعر بعيداً عن التشويه السلبي. نراه وهو يمدح ماياكوفسكي ويعرفه حقّ معرفته، كما أنّه يعرف بلاد الشاعرالروسـي؛ فقد أقام فيها سنوات - كما تقدم -. ثم إن البياتي قام في وجه اللؤماء

مـن الخصوم والنقاد الذين يتعرضون لمایاکوفسـکی ونقدهم؛ كأنّـه يريد أن يقول: إن الشـاعر الروسی لا يجدر بهذا القدر من النقد والإهانة؛ إذاً ظهر البیاتی فی هذا المشهد فی موقف تسـامحی تجاه الشاعر والمفكر الثوروی الروسی؛ صوّره وكأنه بریء ممّا يقول النقّاد. وهذا إن دل علی شـیء فعلی انتماء البیاتی -كنظيره الروسـی- إلی الشـعراء العقائديين والمرتبطين باليسار العالمی فكريا وايديولوجيا، وتعاطفه معهم.

الجدول ١: صورة الآخر عند البیاتی فی المقطع الأول

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة الآخر لدی البیاتی	حالات قراءة الآخر عند البیاتی فی المقطع الأول
٣	مایاکوفسکی /النقّاد/ شعر مایاکوفسکی / روسيا وطبيعتها/ الحرية	التشويه الإيجابی والتسامح

المقطع الثانی

الحقد يلمع فی عيون ذوی اللحی الصُفر الطوال/ القاتلی "بوشـكين" الجبناء/ أشـباه الرجال/ سرقوا ابتسامته/ وسموا خبزه بالبغض/ لكنّ الليال/ دارت علی أقلامهم/ دارت، وكسّـرت النصال/ وخبت عيون ذوی اللحی الصفر الطوال/ لكن وجهک، يا رفيقی/ لا يزال/ فی ليل موسكو/ ساخراً منهم/ ومن عبث الظلال. (البیاتی، ١٩٩٥: ١/١٠٤)

من أهم ميزات الآخر كما أشـرنا فهم الذات. يعكس الآخر أشكال التشويه نفسها وبذلک نسـتطيع أن نتعرف علی بعض الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والنفسية التی نعانيهـا فی مجال رؤية الآخر. (حمـود، ٢٠١٠م: ٣٠) فی المشـهد الأول من هذا المقطع يتحدّث الشـاعر عن الذين تجاوزوا حدّ النقد المعقول، وأصبحوا يعادون مایاکوفسکی. وهذه صورة مذمومة لأعداء مایاکوفسکی؛ فأعداؤه ظلمة بعيدون عن الرجولة والمروءة، ولذا يصفهم البیاتی بأشـباه الرجال؛ والتعبير مستقی من كلام الإمام علی(ع)، إذ يصف به أصحابه المتخاذلين المتهاونين فی تنفيذ أوامره. (راجع: نهج البلاغة، ١٣٧٧ش: ٢٨)

فی المشـهد الثانی يختم الشـاعر قوله بـدوران الأيام ويعلن فشـل الأعداء الذين

وقفوا في وجه ماياكوفسكي بقوله: «وخبت عيون ذوي اللحى الصفر». فالفائز هوماياكوفسكي:«لكن وجهك يا رفيقي لايزال ساخراً منهم». وفي لفظة "يا رفيقي" تعاطف مع الشاعر الروسي، وإشعار منه بأنه يرتبط به قلباً وقالباً.

والمشهد الثالث هو صورة ماياكوفسكي البيضاء في ليلة من ليالي موسكو. ويتّضح أنّ البياتي كان متأثراً بطبيعة روسيا الجميلة. وهنا للمرة الثانية يتحدّث عنها في إيجاز شديد، ولكن هذه المرة يتحدث عن جمال لياليها بعد أن لمح إلى طبيعة روسيا الباردة. إذاً الصورة الأولى ردّ فعل من قِبل البياتي تجاه اللؤماء من خصوم الثورة. ويبدو البياتي في الصورة الثانية وكأنّه رسّام رسم صورة ماياكوفسكي في ليلة قمراء. والصورة الثالثة محاولة أخرى لوصف موسكو والإشادة بجمالها، كأن البياتي ترى صورة روسيا كلّها في هذه المدينة. وهذا أمر اعتيادي؛ لأنّنا حين نتأمل شعر أي شاعر عربي تقريباً، فإنّنا لابدّ أن نتلمس في بعضه حضوراً لمدن ومواقع وأمكنة أخرى من بينها ما هو أجنبي، وهي تُمثل لنا هنا بعض متعلقات الآخر بالطبع، لتعكس تجربة للشاعر، حياتيةً أو ثقافيةً أو حتّى على سبيل الزيارة أو المرور. (عبدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٤٦) ونعتقد أنّ الغالبية العظمى لهذا الحضور يكون من ناحية الإعجاب والانبهار بتلك المدن من قِبل الشاعر. شأنه في ذلك شأن عدد غير قليل من أبناء جنسه وغيرهم من سكان بلدان العالم الثالث المنتمين قلباً وقالباً إلى الاتحاد السوفيتي السابق باعتباره أحد القوى الكبرى في العالم، وأقوى وأعظم دولة ضمن بلدان الكُتلة الشرقية. وأخيراً صوّر البياتي في هذا المقطع صورة ماياكوفسكي في حالة بعيدة عن التشوية الإيجابي والسلبي؛ وذلك لأنّه دخل في هذا المقطع بروح موضوعية بعيداً عن الغرض.

الجدول ٢: صورة الآخر عند البياتي في المقطع الثاني

عددالمشاهد	آليات تشكيل صورة الآخر لدى البياتي	حالة قراءة الآخرعند البياتي
٣	أشباه الرجال/خبت عيون ذوي اللحى الصفر / وجه رفيقي / ليل موسكو	التسامح

المقطع الثالث

وأخيراً ينهى البياتى قصيدته بقوله:

مايا..كوفســكى/ يرفع جبهته المعصوبة/ فى وجه النقّــاد اللؤماء. (البياتى، ١٩٩٥م: ١/ ٤٠٢)

وهــذا النوع من التكرار فى آخر القصيدة تأكيد من قِبل الشــاعر على ما ادعاه فى بداية القصيدة، وتقرير له. فهو يتحدّث عن الآخر الروســى المتمثل فى ماياكوفســكى، ويدافــع عنه بكلّ ما لديه من ألفاظ وتعابير. وقد أصدر حكمه النهائى على ما يشــيعه خصومه السياسيون من ادعاءات واهية: ماياكوفسكى هو الفائز الوحيد؛ لأنّه هو الذى يرفع جبهته المعصوبة- الجريحة من عداوة الأعداء ونقمتهم- فى وجه الخصوم. ويبدو أنّ إشــارات البياتى فى هذا الشعر مرآة يرى الشاعر فيها نفسه؛ لأنّ البياتى أيضاً كان من الذين ســلكوا تلك الطريق، طريق مواجهة اللؤماء من النقّاد، ولعل هذا من البواعث الرئيسة لإنشاد هذا الشعر.

صورة ماياكوفسكى فى شعر شيركو بيكه‌س[1]

١. ولد شيركو عام ١٩٤٠م فى حى من أحياء السليمانية، و لحظة رأى النور للمرة الأولى رسمت القابلة على جبينه صليب آلامه و عذاباته، و على رأسه وضعت إكليل شوك توج غربته التى ستمتدّ مع العمر إلى شــيأته المنافى اسفيناً بين أضلعه المتقاطعة. لقد كتب شيركو العذاب و الاكتآب. العذاب الذى نمت فى رحمه الكلمات و الصور و الرؤى و طلاســم الوجود(الأنبــارى، ٢٠١١: ١٤). فى الثامنة من عمره غادره الأب راحلاً إلى العالم الآخر فورث عنه أشجان كردستان، و هموم الوطن. شيركو بيكهس هو ابن الطبيعة الكردســتانية بحق، و هو الناطق بجمالها و فتنتها، قســوتها و غنجها. برحيل الأب فتحت بوابة الفقر. مع هذا لم يتوقّف شــيركو أبداً عن اغتراف ما ينقصه من ينبوع المعرفة الكبير على الرغم من شــظف العيش. فى عام ١٩٧٤ التحق و للمرة الثانية بالحركة الكردية للمقاومة و عمل فى الإذاعة و الإعلام و بعد انهيار الحركة إثر اتفاقية آذار ما بين صدام حسين و شاه إيران عام ١٩٧٥ عاد إلى الســليمانية. فى أواخر السبعينات أعادته السلطات إلى السليمانية و فى نهاية عام ١٩٨٤ التحق للمرة الثالثة بالمقاومة الجديدة و بعد مضي أكثر من سنتين، سافر الشاعر إلى خارج العراق أولاً إلى إيران و من ثم إلى سورية ثم إيطاليا بدعوة من لجنة حقوق الإنسان فى فلورنسا. فى عام ١٩٩١ و بعد الانتفاضة الجماهيرية رجع الشاعر إلى مدينة السليمانية. و بعد عدة أشهر رشح نفسه علي قائمة الخضر كشاعر مستقل فأصبح عضواً فى أول برلمان كردي. نشر باللغة الكردية منذ اصدار أول ديوان له عام ١٩٦٨ و حتى أيامنا هذه أكثر من ثلاثين مجموعة شعرية و تضم هذه الدواوين علي القصائد القصيرة، و الطويله، و المسرحيات الشعرية و النصوص المفتوحه و القصص الشعرية. ترجم من العربية إلى الكردية رواية الشيخ و البحر لأرنست همنغواي. و عن طريق البرلمان أصبح أول وزير للثقافة فى الأقليم. يقول سيد

أنشد شيركو بيكه‌س في المجلد الأول من ديوانه، في دفتر شعره المعنون ب"من تينوی تيم به گر ئه شكی[١]" عام ١٩٧٤م قصيدة تحت عنوان "ماياكوفسكی" لتعظيم شأن الشاعر الروسی.

تسهيلاً للبحث فی القصيدة نقسم القصيدة إلى المقطعين:

المقطع الأول

گــوێ گرن لێم! دهنگم ئهپرژێنمه چالی..چاوتانهوه/ مۆمی چاوتان..له دهنگما دائه گیرسێنم /تاریکیتان..ئهخۆمهوه /تهنیاییهکهم..شۆستهی شهقامی نیوهشهو/له مۆسکۆدا.. دهرم ئهکات /چهق بهستنتان..راوم ئهنێت/ بێ جێیتان..دالدهم ئهدات /تهنیاییهکم..هه-مووتانم) بێکهس، ٢٠٠٦م: ١/ ٢٨٢)

الترجمة: استمعوا إلیّ... أبثّ صوتی فی أعماق عیونکم/ أنير..شمعة عيونكم فی صوتی/ أشرب... ظلامكم/ الوحيد... أنا ... طريق الشارع فی منتصف الليل/ فی موسكو... يطردنی/ صمودكم..يجعلنی أفرّ/ شرودكم..يلجأنی/ الوحيد... أنا كلّكم.

سمّی شيركو قصيدته باسم ماياكوفسكی، ومن هذا العنوان نفهم أنّ الشاعر معجب هو الآخر بالأديب الثوروی الروسی؛ لكنّه لم يبدأ القصيدة بذكره مباشرة؛ بل استهلها وهو يدعوالجميع لكی يستمعوا إلی ما يقول ويُحسنوا الاستماع كی يستوعبوا حديثه: *أبثّ صوتی فی أعماق عيونكم.*» فی المشهد الثانی يلجأ الشاعر إلی وصف الأمكنة الروسية فی قصيدته حيث يصف موسكو وليلها الطويل: *طريق الشارع فی منتصف*

علی صالحی، الشاعر الفارسی: «إنّ شيركو إمبراطور شعر العالم». و تحققت للشاعر شهرة عالمية قلّما تحققت لغيره، و حصل علي جوائز عالمية عديدة من بينها جائزة "توخولسكی" الأدبية السويدية علی يد الرئيس السويدی، كارلسن عام ١٩٨٧م، و جائزة "بيره ميرد" عام ٢٠٠١، و جائزة "العنقاء الذهبية" عام ٢٠٠٥ و أعطاه المجمع الفلورنسی الإيطالی لقب "المواطن". و الشاعر لم يزل باقياً علی قمة الإنشاد و هو يعيش حالياً مختلفاً بين السليمانية و استكهلم. و ترجمت أشعاره إلی عديدٍ من اللغات منها: الألمانية، الفرنسية، الإيطالية، النوروجية، العربية و الفارسية. و من دون أدنی شك تحمل قائمة الشعر العالمی اسم شيركو كأحد أرباب الشعر و هو يساوی شعراء مثل: لوركا، محمود درويش، ريستوس، نرودا، داستايوسكی، شاملو، جبران خليل جبران. (ئاميديان، ١٣٨٧ش: ٨٥)

١. أنا يرفَعُ عطشی باللهيب

الليل/ فی موسكو... يطردنی. هذا امر اعتيادی بالنسبة لشاعر كشيركو، لأنّه شاعر الطبيعة والمكان وله يد طولی فی هذا المجال؛ فهو يقول: «المكان هو فسحة وجودنا ومماتنا. وما المهد واللحد إلّا مكانين. لا شیء خارج المكان وما الزمان بدون المكان إلّا خواء كما اعتقد.» (الأنباری، ٢٠١١م: ٥)

وفی المشهد الثالث من هذا المقطع أبدی الشاعر رأيه فی ماياكوفسكی قائلا: *الوحيد... أنا كلّكم.* فالشاعر يعتقد بأنّ الآخر الروسی (ماياكوفسكی) هو رمز لكلّ ما يدخل فی وجوده من معانی الحزن والصمود.هذا ومن جهة نری أنّه فی هذا المقطع يصل إلی نوع من التلاحم والاتحاد بالشاعر الروسی؛ فكأنّه هو ماياكوفسكی وقد أصبح لسان حاله ويصرخ بلسانه. بعبارة أخری وظّف الشاعرُ القناعَ[١]؛ وهذا لون من ألوان القراءة للآخر يتراوح بين التسامح والتشويه الإيجابی؛ وهو يرجع إلی المتلقی وكيفية قراءته للشعر كی يفهم أی حالة تتناسب مع هذا المقطع الشعری عند شيركو بيكه‌س.

الجدول ٣: صورة الآخر عند شيركو بيكه‌س فی المقطع الأول

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة الآخر لدی بيكهس	حالة قراءة الآخرعند بيكهس فی المقطع الأول
٣	القناع/وحدة الآخر/ الأمكنة:الشارعوموسكو/ تساوی الآخر والكلّ	يتراوح بين التشويه الإيجابی والتسامح

المقطع الثانی

گـوێ گرن لێـم، گوێ گرتنتان وەک رەشـەبا هە لّم ئەكات/ گـوێ گرتنتان،

١. بالإنجليزية: (persona-masque). يقول جابر عصفور فی تعريفه للقناع:«القناع يتّخذه الشاعر المعاصر ليضفی علی صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأی به عن التدفّق المباشر للذات، دون أن يخفی الرمز المنظور الذی يحدّد موقف الشاعر من عصره، و غالباً ما يتمثّل رمز القناع فی شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتَها، و تقدّمها تقديماً متميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، فی مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية علی (قصيدة القناع) و تتحدّث بضمير المتكلّم، إلی درجة يخيلّ إلينا أنّنا نستمع دلی صوت الشخصية(عصفور، ١٩٨١: ١٢٣).

روانینێکەووشەکانم بەدیی ئەکات/ وشەکانم سەرمایانە/ سەرمایانەوەهەڵنالەرزێن/ گوێ گرن لێم، هەر وەک گوێ لە زەریا ئەگرن/ تەنیایەکم، شەوەکانتان، پەنجەرەن بۆ شیعرەکانم/ ئەیانکەمەوەوهەناسەی/ ئەستێرەکانتان هەڵئەمژم/ تەنیایەکم"پاریس" لە دڵما ون بووە/ تەنیایەکم هەموتانم.)بێکەس، ٢٠٠٦م: ١/ ٢٨٢)

الترجمة: استمعوا إلیّ استماعکم یبقظنی کالریح الدبور[١]/ استماعکم رؤیة، تنظر إلی کلماتی/ تحسّ کلماتی بالبرودة/ تحسّ بالبرودة ولاترتجف/ استمعوا إلیّ کما تستمعون إلی البحر/ الوحید أنا.. لیالیکم نافذة لأشعاری/ أفتحها وأمصّ أنفاس النجوم/ الوحید أنا.. فُقِدتْ باریسُ فی قلبی/ الوحید أنا.. أنا کلّکم.

هذا المقطع مواصلة وتأکید لما سبق. فی المشهد الأول من هذا المقطع یجلب الشاعر انتباه الآخرین للمرّة الثانیة کما وجدنا فی المقطع السابق، حیث یقول: *استمعوا إلیّ! استماعکم یبقظنی کالریح الدبور*. وواضح أنّ الشاعر یعتقد بأنّ للآخر قوة فائقة فی أن یتّحد بالنّاس. هذا الاتحاد یساعد الآخر أن یبین خلوصه للنّاس من جهة؛ لأنّه یحمل وحده همّاً یساوی هموم النّاس جمیعاً. یبدو أنّ بیکهس یری فی مایاکوفسکی نفسه لأنّه وصل إلی نوع من الاتحاد بشخصیة الآخر عن طریق استخدامه القناع من جهة، ووجود مشابهات کثیرة بین شخصیة الشاعر والآخر من جهة أخری. لأن بیکەس هو الشاعر الکردی الذی حمل فی نفسه آلام شعبه بکلّ ما تحمّلها الشعب الکردی فی طریق وصوله إلی الحریة خاصة أثناء الحکم البعثی صدام حسین الذی قتل آلافاً من الأکراد الأبریاء. فکیف یسکت الشاعر الکردی تجاه تلک المشاهد والشاعر نبی قومه؟. هذا وإن ما یمیز أعمال شیرکو الشعریة هو انفتاحها الثقافی والمعرفی والفکری؛ فهو لم یعمد إلی تکریس شعره للکرد فحسب، ولم یطبع الجمود والسکون علی فکره؛ بل ظل یرنو نحو تحقیق الظرف الإنسانی الملائم لکلّ من یُشبهه من بنی جنسه، بعد أن عاش ظروفاً قاسیة وغربة وتهجیراً ونفیاً وطردا عن منشأه کردستان، وبیئتها الجبلیة.

المشهد الثانی من هذا المقطع رجوع إلی الطبیعة من قِبل الشاعر. فمن السهل أن نفهم أن هذا هو شیرکو الذی ینشد بلغته الطبیعیة، حیث یستخدم مفردات کالبرودة،

١. الریح الغربیة تقابل الصَبا وهی الریح الشرقیة.

البحـــر، الليالى والنجـــوم. كما أنه يتحدث عن باريس ويصفهـــا، وهى رمز للهموم التى تحملها صدور النّاس، حتى كأن كلّ الهموم قد رحلت إلى قلب الشـــاعر. فى هذا المشهد لجأ الشاعر مرّة أخرى إلى القناع وهو يحسّ بالاتحاد بالآخر(ماياكوفسكى). والقصيدة بناءً على هذا وبســـبب غزارتها غـــير المحدودة تتجذر فى داخلنـــا ملغية الخدر ومحركة أعماقنا باتجاه فهم الصورة، وتقبلها؛ كأن هذا المقطع يشـــرح عذابات الشـــاعر وإقامته الجبرية بعيداً عن موطنه الأم. ويبقى طريق السرد فى القصيدة حتى نهايتها بهذا النمط. وتلك الصور التى يرسمها شـــيركو علاوة على تعرّفنا على صورة ماياكوفســـكى تذكرنا بمهمة أخرى لصورة الآخر هى التعرّف على ذات الشاعر؛ وهذا النوع من قراءة الآخر يسمّى التسامح.

الجدول ٤: صورة الآخر عند شيركو بيكهس فى المقطع الثانى

عدد المشاهد	آليات تشكيل صورة الآخر لدى بيكهس	حالة قراءة الآخرعند بيكهس فى المقطع الثانى
٢	**الطبيعة/باريس**	**التسامح**

بين البياتى وبيكهس فى تصويرهما عن ماياكوفسكى

مواقع التلاقى

والعنـــوان الذى اختاره كلّ من الشـــاعرين يدلّ على أنّهمـــا يلتقيان فى إخلاصهما للآخر الغربى الروســـى المتمثل فى ماياكوفســـكى الكبير، حيث عبّرا عن أحاسيســـهما وعواطفهمـــا الخالصة تجاهه؛ ومن هنا نصل إلى نوع مـــن التلاقى بين البياتى وبيكهس مـــن هذا المنظر؛ فطريقهما فى الحياة يتشـــابه ويتماثل إلى درجة كبـــيرة. ويبدو أنّ هذا التماثل والتشـــابه فى الحياة هو العامل الرئيس الذى دفع الشـــاعرين إلى إنشاد قصيدة عن ماياكوفســـكى. وعلى هذا النمط من القول عبّر الشـــاعران عن ذاتهما مستخدمَين ماياكوفسكى مرآة يتجلى ذاتهما فيها.

برزت صورة ماياكوفسكى عند البياتى كشاعر كبير يأخذ عليه اللؤماء من الخصوم والنقّـــاد، وفى نهاية القصيدة البياتية يخرج الآخر(ماياكوفســـكى) كالفائز ويرفع جبهته

المعصوبة في وجه الأعداء. وصوّر شيركو الآخر(ماياكوفسكي) كعبقرية روسية. وبالاختصار صوّره شيركو شاعراً فحلاً وبرّأه من جميع العيوب ولكي يؤدّي هذا المعنى يتخذ القناع ويزيد قصيدته إيحاءً.

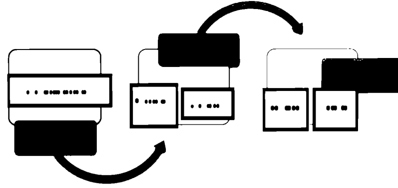
والشيء المهم الذي يجمع بين الشاعرين في وصفهما عن الآخر الروسي هو لجوؤهما إلى وصف الأمكنة والطبيعة لبيان أحاسيسهما تجاه ماياكوفسكي، حيث عبّرا عن خلجات نفسهما تجاه الآخر بتوظيف الطبيعة في شعرهما؛ لكن شيركو أكثر من استخدام هذا اللون من التعامل مع الآخر، وهو في الأغلب يلجأ إلى الطبيعة والأمكنة لبيان مراده.

مواقع الخلاف

تختلف اللغة الشعرية في وصف الشاعرين عن ماياكوفسكي، حيث يتحدّث البياتي من خلال توظيف الاستعارة كحجر الأساس في قصيدته هذه، مع الصفات التي ينسبها إلى اللؤماء الذين يتعرضون لماياكوفسكي؛ وهذه كلها تتمّ داخل بنية سردية تختصّ بالبياتي. أي إن السارد في القصيدة هو نفس الشاعر؛ بينما يلجأ شيركو في وصفه عن ماياكوفسكي إلى القناع في بناء سرد القصيدة. وهذا هو الفارق الأصلي بين الشاعرين في وصفهما عن الآخر.

كلا الشاعرين يدافع عن الآخر ويمدحه ولكن أياً منها يستخدم طريقاً متباينا؛ فالبياتي يتحدّث عن النقّاد وينقدهم بل يهجمهم هجمة شديدة، ثمّ يعلن أن الفوز النهائي في هذا الصراع يكون لماياكوفسكي؛ أما بيكهس فإنّه لايهجو النقّاد، بل يعرض لنا صورة يرى فيها نفسه متّحداً مع الآخر؛ والصورة مليئة ببيان الهموم وحسّ الوحدة من جانب الآخر مع غيره من النّاس.

هناك أنماط مختلفة من السرد. في النمط الأول يجيء السرد عن طريق السارد الذي هو المؤلف الحقيقي، بمعنى أنّ هناك تطابقاً بين السارد والمؤلف الحقيقي. في النمط الثاني هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في نقاط عدّة. وفي النمط الثالث يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف. (حليفي، ۲۰۰۹م: ۱۵۵)



الرسم ٢: أنماط الشكل السردى

اســتخدم البياتى النمط الأول فى قصيدته عن ماياكوفســكى، بينما يلجأ شــيركوفى قصيدته تلك إلى النمط الثانى من أنماط الســرد والذى يكون أكثر تناسقاً مع استخدام القناع فى النص الشعرى.

النتيجة

يستفاد ممّا سبق أنّ رؤية الآخر الروسى والكردى فى هاتين القصيدتين تجاه الآخر الروسى كانت فى الأغلب من نوع التسامح حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للآخر؛ فكلٌ من البياتى وشــيركو رسم صورة الآخر بروح موضوعية، يســودها التســامح، فيتم تقديم الصورة عــبر رؤية واعية، بعيداً عن الســلبية أو العقد النفسية.

ولعلّ ممّا ســاعد على تقديم رؤية موضوعية لصورة الآخر عند البياتى وبيكهس هو اهتمامهما بجمالية الطبيعة والمكان فى تصويرهما عن ماياكوفســكى داخل إطار يهتمان بهوية الآخر.

ومن المؤكّد أنّ قضية العلاقات العربية – الغربية والكردية - الغربية هى من أمهات القضايا المتعلقة بالوضع العالمى الراهن. وهذه مسألة لا يخفى على البياتى وشيركوحيث أكّدا على تآخى الشعبين العربى والكردى وعلاقتها الأخوية مع الحضارة الغربية؛ وهذه كلها جاءت فى إطار شــعر يدلّنا على ذلك المفهوم بلغة شاعرية كلّها صداقة وإخلاص وتمجيد.

ومن المعروف أنّ الصورة التى يرسمها الأديب من الآخر تنبع أولاً وقبل كل شيء من

حاجات الأديب نفســه؛ ولذلک تلبي الصورة الأدبية في الدرجة الأولی حاجات نفسية أو اجتماعية في نفس الشــاعر. فمن منظور آخر کلّ من البياتي وشــيرکو عند لجوئهما إلی تلک القصائد يلبيان إحساسهما النفسية تجاه الآخر الروسي دون أن تلبيا حاجات المجتمع المدروس.

المصادر والمراجع

أفاية، محمد. (١٩٩٣). المتخيل و التواصل (مفارقات العرب و الغرب). لبنان: دار المنتخب العربي.

الأنباري، صباح. (٢٠١١). صورة المکان و دلالته الجمالية في شــعر شــيرکو بي کس. دمشق: دار نينوی للدراسات والنشر والتوزيع.

بوحلايس، ســلاف. (٢٠٠٩). صورة الأنا والآخر في شعر مصطفی محمد الغماري. الجزائر: باتنة، جامعة الحاج لخضر.

البياتي، عبدالوهاب. (١٩٩٥). عبدالوهاب البياتي الأعمال الشــعرية١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بيکهس، شيرکو. (٢٠٠٦). ديواني شيرکو بيکهس. بهرگي يهکهم. سليماني: کوردستان.

حليفي، شــعيب. (٢٠٠٩). شــعرية الرواية الفانتاســتيکية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. الطبعة الأولی.

حمــود، ماجدة. (٢٠١٠). صورة الآخر في التراث العربي. الجزائر: منشــورات الاختلاف. الطبعة الأولی.

حنــون، عبدالمجيــد. (١٩٨٦). صورة الفرنســي في الرواية المغربية. الجزائر: ديــوان المطبوعات الجامعية.

رايس، رشــيد. (٢٠٠٤). صورة الجزائــر والجزائري في الکتابات النثرية الفرنســية خلال القرن التاسع عشر. قسنطينة: جامعة منتوري.

رجب، محمود. (١٩٩٤). فلسفة المرآة. مصر: دار المعارف. الطبعة الثانية.

طهماســبي، فرهاد. (١٣٨٧). درآمدي بر آشــنايي با ادبيات جهان. تهران: انتشارات بال. چاپ اول.

عبــدالله کاظــم، نجم. (٢٠١٠). الآخر في الشــعر العربي الحديث: تمثّل وتوظيــف وتأثير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر. الطبعة الأولی.

عصفور، جابر. (١٩٩٨). المرايا المتجاورة(دراسة في نقد طه حسين). مصر: دار القباء.

ـــــــــــ . (١٩٨١). «أقنعة الشــعر المعاصر: مهيار الدمشــقي». مجلة الفصول. مجلد١. العدد الرابع.

فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۰). تاریخ ادبیات عرب. تهران: انتشارات سخن. چاپ ششم.

مرتاض، عبدالملک. (۲۰۰۳). الإسلام والقضایا المعاصرة. الجزائر: دار هومة.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویر شناسـی معرفی یک روش نقد ادبی وهنری در ادبیات تطبیقی». فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی. سـال سـوم. شماره ۱۲. دانشـگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت.

نهج البلاغة. (۱۳۷۷). ترجمه جعفر شـهیدی. تهران: شـرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ دوازدهم.

هلال، محمد غنیمی. (۲۰۰۳). الأدب المقارن. مصر: دار نهضة مصر. الطبعة الثالثة.

ئامیدیان، فه خره دین. (۱۳۸۷). له شاخه وه تا شار(شیعری نوی کوردی). سلیمانی: چوار چرا. په خشانگای ئازادی..

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٧٧ ـ ٩٩

الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم

علی حاجی خانی*

الملخص

يشـمل الأسـلوب فی نظر القدماء والمعاصرين الناحيتين المعنويـة واللفظية، كما أن هناک أنواعا مختلفة من الأسـلوب عالجها القدماء والمحدثون سواء فی ذلک الغربيون والمسلمون. بالإضافة إلی ذلک فإن مفاهيم الأسلوب ومعانيه مختلفة فی المنظور الغربی والإسـلامی. فهناک العديد من التعاريف قدورد فی الكتـب المرتبطة بالموضوع، ولا يخفي أن للإسلوب عناصر مختلفة من منظور المدارس الغربية ومن المنظور الإسلامی. ولكن العناصر الإسـلامية للإسلوب لم يتم التعريف بها من قبل بشكل واضح منهجی من خلال الآيات القرآنية المباركة.

يتناول هذا المقال الأسـلوب الأدبی وعناصره وآراء القدماء فی ذلک بالإضافة إلی الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة وذكر الفوارق الرئيسة بين المواقف العلمانية والإسلامية فيما يتعلق بعناصر الأسلوب الأدبی، ومن جملتها الفطرة والنية والإيمـان والتوحيد والعقل والعاطفة والشـعور والموهبـة والميول والرغبات وكذلک دور المسـؤولية فی هذا الأدب مسـتعينا بالمنهجـين التوصيفی والتحليلی مع الاستشهاد بالآيات القرآنية كما تطلب الأمر ذلک.

الكلمات الدليلية: الأسـلوب الأدبی، الأسـلوبية، العناصر، الإسـلامی، القرآن الكريم.

---

*. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (أستاذ مساعد).   hajikhan1347@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/۶/٢٠هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٢هـ. ش

المقدمة

استخدمت كلمة الأسلوب في الآداب العربية القديمة للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتّساقه، في كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم، وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلاني في كتابه المسمي بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنّ لكل شاعر أوكاتب طريقة يعرف بهاوتنسب إليه. ومثلما يتعرّف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرّف على أسلوب صاحبه. (خليل، ۱۹۹۷م: ۲٦)

وقد كثرت آراء القدماء من العلماء المسلمين حول الأسلوب من عبدالقاهر الجرجاني وابن خلدون وغيرهما من العلماء، كما أن هناك آراء متعددة حول الأسلوب عند العلماء الغربيين القدامى خاصة عند أرسطو، كما كثرت الآراء عند المعاصرين في موضوع الأسلوب. وقد تنوعت الأساليب، وذكرها الأدباء من جملتها الأسلوب البسيط والمعتدل والجزل، كما أن هناك الأسلوب العام والأسلوب الفني وغيرها من الأساليب التي تناولتها الكتب المتعلقة بالأسلوب.

ولايخفى أنّ هناك علاقة بين الأسلوب والأسلوبية إذ يرى البعض أن الأسلوبية هي علم الأسلوب، وهي دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي بذلك أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث. (أحمد سليمان، ۱۹۹۱م: ۹) إن للأسلوب عناصر متعددة تختلف باختلاف رؤى الباحثين. فهي ليست واحدة عند العلمانيين والمسلمين.

يهدف هذا البحث إلى إظهار عناصر الأسلوب الأدبي الإسلامي من خلال الآيات القرآنية الكريمة التي تميّز الأسلوب الإسلامي عن غيره وهي كثيرة. حاول الباحث تسليط الضوء على أهمها بذكرها وتدعيم الفكرة بالآيات التي يفهم منها هذا الأمر. وقد سبق هذا البحث بعض الدراسات والبحوث التي تناولت جوانب من هذا الموضوع ومن جملتها كتاب "علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته" لصلاح فضل، وكتاب "الأدب الإسلامي، إنسانيته وعالميته" لعدنان النحوي، وكتاب "الأسلوبية ونظرية النص" لإبراهيم خليل، ثم كتاب "الأسلوب، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية" لأحمد

الشـــائب، وأخيرا مقالة تحت عنوان ''الأسلوبية العربية والبلاغة العربية'' لبندر مبارك السنانی.

غير أن الباحث علی الرغم من اســتفادته من هذه الدراسات فأنه حاول الربط بين الموضوع والقرآن الكريم من خلال الاستشــهاد بآيات وجدها مناسبة للفكرة التی أراد إثباتها كعنصر من عناصر الأسلوب الأدبی والمجال هذا مجال خصب يتطلب الكثير من البحوث والدراسات لإكمال المسيرة ووضع القواعد الثابتة للموضوع.

الأسلوب لغة

الأســلوب فی اللغة «الطريق ويقال سلكتُ أســلوب فلان فی كذا: طريقتَهُ ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب فی كتابته، والأسلوب الفنُّ. يقال: أخذنا فی أساليب من القول: فنونٍ متنوعةٍ.» (إبراهيم، عبدالحليم، عطية، خلف الله، ١٤٠٨ق: ١٤٤)

يقول ابن منظور فی لسان العرب: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهوأســلوب، قال: والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يُقال: أنتم فی أسلوب سوءٍ ويجمع الأســاليب. والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضّم الفن. يقال أخذ فلان فی أساليب من القول أی أفانين منه، ويقال: إنّ أنْفَه لَفی أسلوب إذا كان متكبرا.» (ابن منظور، ج٦، ١٩٨٨م: مادة سلب)

يقــول صاحب القاموس المحيط: «الأســلوب: الطريق وعنق الأســد والشــموخ فی الأنف.» (الفيروزآبادی، ١٤١٩ق: مادة سلب)

وقد جاء فی تاج العروس: «الأســلوب بالضّم: الفن يقال: أخذ فلان فی أساليب من القول، أی أفانين منه. الأسلوب عُنُق الأسد، لأنّها لاتُثنی.

ومن المجاز: الأســلوب الشــموخ فی الأنف، وأنّ أنفه لفی أســلوب إذا كان متكبرا لايلتفت يمنة ولايسرة.» (الزبيدی، الحسينی، الغرباوی، ج٣: ١٩٦٧ق: مادة سلب)

الأسلوب اصطلاحا

قد جعل عبد القاهر الجرجانی من كلام الباقلانی الســابق عن الطريقة والأســلوب كلاما علي النظم الذی هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب. ولكنه استعمل كلمة الأسلوب

فى غيرموضع، ويعرّفه بقوله: «الأسلوب : الضرب من النظم والطريقة فيه.» (الجرجانى، ١٩٨١م: ٣٦١)

والجرجانى فى هذا التعريف لايبتعد عن مفهومه للنظم، بل إنّه يطابق بينهما بوصفهما ممثلين لإمكانية خلق التنوعات اللغوية القائمة على الاختيار الواعى، من حيث إمكانية هــذه التنوعات فى أن تصنع نســقا وترتيبا من خلال الاحتمــالات النحوية القائمة فى بنيــة الجملة، لأنّ توالى الألفاظ فى النطق لايصنع نســقا أبــدا وإنما يصنعه قصد المبدع إلى التأليفــات بأســلوبها الذى يميزها، والــذى يربط غالبا بالغــرض العام من الكلام، فالأسلوب يقترن بالطريقة التى تألّف عليها الكلام.

وفى الحقيقــة تكلم عبد القاهرعن شــىء آخر هو «النســق» و»الصّورة»، وتحدّث بالتفصيل عن المجاز والاستعارة وتمثيل الحسِّيات، وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل، وتأثيركلّ من هذه الأساليب فى الدلالة والمعنى.(خليل، ٢٠٠٢م: ١٣٨)

أمّــا إبن خلــدون فيقول إن «الأســلوب هو عبارة عــن المنوال الذى تنســج فيه التراكيــب أو القالــب الذى تفرغ فيه، وهو يرجع إلى الصــورة التى ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشــخاصها وهي الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربىّ.» ثم يقــول: «إنَّ هذا المنوال أو القالب، بعد أن ينتزع صورته الصحيحة نحوا وإعرابا وبيانا، هو يتسّع بالحصول الوافى بمقصود الكلام و... .فإنّ لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه علي أنحاء مختلفة.» (ابن خلدون، ١٣٢٧ق: ٦٦٦)

يشير الزرقانى فى كتابه «مناهل العرفان» إلى مفهوم الأسلوب فى اصطلاح البلاغيين قائلاً:

«هــو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعانى قصد الإيضاح والتأثير، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى، فأسلوب القرآن هو طريقته التى انفرد بها فى تأليف كلامه واختيار ألفاظه.» (الزرقانى، ج٢: ١٤٠٨ق: ١٩٩)

يقول أحمد حســن الزيات «إنّ الأســلوب هو طريقة خلق الفكــرة... وإبرازها فى الصورة اللفظية المناسبة.» (الزيات، لاتا: ٦٢)

لكن أحمد الشــايب فيحدّدهُ بأنّــه «طريقة التفكير والتصوير والتعبير.» (الشــايب،

١٩٤٥م: ٤٦)

وهكذا نري أنّ الأسلوب فى نظر القدماء والمعاصرين يشمل الناحيتين المعنوية واللفظية جميعا.

أنواع الأساليب

هناک أنواع مختلفة من الأساليب يعالجها القدماء والمحدثين. أمّا الغربيون منذ اليونان إلى اليوم فيميزون بين ثلاثة أنواع من الأساليب وهي:

١. الأسلوب البسيط أو السهل.
٢. الأسلوب المعتدل أو الوسيط.
٣. الأسلوب الجزل أو السامي.

وهو التقسيم الذى يربط هذه الأساليب بالموضوعات التى يعالجها الخطاب اللغوى وخاصة الخطاب الأدبي. ولذلک هم يقولون فى الأسلوب الأول البسيط أو السهل، إنّه يصلح للرسائل والحوار، وفى الثانى المعتدل أو الوسيط، إنّه يصلح للتاريخ والملهاة، فى حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامى يصلُح للمأساة إلا أنّ هذا الرأي خلافى، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية الإجتماعية تستهلک عدة أساليب تظل فيها ناجحة. (السنان، ٢٠٠٩م: WWW.merbad.net/vb/showthread.php)

وهناک تقسيم آخر خاص، بالنظر إلى الظواهر الأسلوبية والتحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبي واكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، ويمكن علي ضوء ذلک تقسيم الأسلوب إلى ثلاثة أنواع:

١. الأسلوب العام.
٢. أسلوب العناصر الفنية.
٣. أسلوب النثر والشعر.

أمّا الأسلوب العام، فهو الذى يجمع بين العوامل والعناصر الفنية ليجرى بينها التفاعل.

وأسلوب العناصر الفنية، هو الأسلوب الخاص ببناء كل عنصر وتحديد دوره.

وأسـلوب النثر والشـعر، يميّز بين أسـاليب النثر وأسـاليب الشـعر وأساليب سائر الأجناس الأدبية، ذلک لأن للشـعر أساليب خاصة متميزة من أساليب النثر. وأساليب الشـعر يفرض تميّزها الوزن والقافية. فالوزن والقافية يتطلبان أسـلوبا خاصا، فتنساق الألفاظ لتأخذ مكانها العادل فی التعبير الفنی، ولتسـاهم فی إقامة الوزن الشعری وبناء القافيـة، وحركة الألفاظ هـذه فی رعاية الموهبة والعقيدة، تبنی تعبيرهـا الفنّی المتميّز، وتتفاعل مع الموضوع وسـائر العناصر لتبنی الأسـلوب الشـعری أو النثری. (النحوی، ۱۹۹۹م: ۲۸٦-۲۸۷)

الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة

يشـير الدكتور صلاح فضل إلی الجذور اللغوية لكلمة "أسلوب" فی اللغات الأروبية قائلا: «لقد اشـتقت كلمة "أسـلوب" فی اللغات الأروبية المعروفـة من الأصل اللاتينی "stilus" وهـو يعنی "ريشـة" ثم انتقل عن طريق المجـاز إلی مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابـة؛ فارتبط أولا بطريقـة الكتابة اليدوية، دالا علي المخطوطـات، ثم أخذ يُطلق علي التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاسـُتخدم فی العصر الرومانی -فی أيام خطيبهم الشهير "شيشيرون"-كاستعارة تشير إلی صفات اللغة المستعملة؛ لامن قِبَل الشعراء، بل من قبل الخطبـاء والبلغاء، وقد ظلت قذه الطبيعـة عالقة إلی حدما بكلمة "style" حتی الآن فی هذه اللغات إذ تنصرف أولا إلی الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسـا عن الخطابـة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسـلوب بها يشـير إلی بعض الخواص الكلامية فيها.ويري بعض الباحثين أن اشـتقاق الكلمة مـن أصل لاتينی -لا إغريقی-كما هي الحـال فی معظم المصطلحات البلاغية الأخري له أهمية خاصة، فأرسـطومثلاً يستخدم «lexis» أی لغة أوكلمة مقابل "Taxis" أي "نظام" التی تترجم عادة بقول أو أسلوب، لكن كلمة "Stylos" تعنی فی اللغة الإغريقية "عمودا"، ومن هنا جاءت تسـمية زاهد متصوف مثل "سيميون" "الأستيليتا" إذ كان يعيش علي عمود قديم تقشفا وزهدا.أمّا شكل كلمة "style" فی اللغة الإنجليزية، بـدلا مما كان ينبغـی أن تُكتَب به "stil" فمبنی علي أسـاس توهـم الأصل الإغريقی،

لامطابقة الأصل اللاتينی الحقيقی كما يقول قاموس "أوكسفورد". (فضل، ۱۹۹۸م: ۹۳)

وهناك تعاريف مختلفة للأسـلوب عند أصحاب المدارس المختلفة الغربية المعاصرة التی تدرس الأسلوب والأسلوبية معاً،حسـب تصوراتها واعتقاداتها، وفيما يلی بعض هذه التعاريف:

يقول "شوبنهاور": «الأسلوب هو مظهر الفكر.» (عياشی، لاتا: ۳٤)

يقول"فلوبير": «الأسـلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشـياء ويُتصوّر الأسـلوب بالأثر الذی يتركه.» (المصدر نفسه: ۳٥)

يقول "ستاروبنسـكی": «الأسـلوب إعتدال وتوازن بين ذاتيـة التجربة ومقتضيات التواصل، أو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة، فيكون حلا وسطا بين الحدث الفردی والشعور الجماعی.» (المصدر نفسه: ۱٤۷)

يقول "ريفاتير": «الأسلوب هو فُرادة النصّ.» (المصدر نفسه: ۱٥۳)

ويقـول "بييرجيرو": «إنّ كلمة أسـلوب إذا رُدّت إلی تعريفها الأصلی، فانّها طريقة للتعبير عن الفكر.» (المصدر نفسه: ۳۷)

ويقول "بوفون": «الأسلوب هو الرجل.» (المصدر نفسه: ۳٤)

وأمّا الدكتور منذر عياشـی مضافا إلی هذه التعاريف للأسلوب، فيشير إلی تعاريف أخـري مطروحـة من أصحاب هذه المدارس منها: «الأسـلوب حـدث لغوی من غير اتفاق.» (المصدر نفسه: ۱۲۲)

«الأسلوب نظام لنصّ مخصوص لايُقبل القياس عليه.» (المصدر نفسه: ۱۰٤)

«الأسلوب جزء من القراءة.» (المصدر نفسه: ۲۰۱)

«الأسلوب جزء من المكتوب.» (المصدر نفسه: ۳۷)

«الأسلوب خطاب لايعترف بنظامه الخاص.» (المصدر نفسه: ۱۱٦)

«الأسلوب لغة تخلق نظامها بعد أن لم يكن وتتحلّي به.» (المصدر نفسه: ۱۰٤)

«الأسـلوب نظام غير معياری يؤسـس اللغة علي خلاف القاعدة ولايعطی للنسق الذی يستخدمه ثَباتا قاعديّا ولاقوة معيارية.» (المصدر نفسه: ۹۸)

يشـير الدكتور فتـح الله أحمد سـليمان إلی تعريـف آخر للأسـلوب، لايخرج عن

التصورات التى عُرِضت قبله وهو: «الأسلوب يعبّر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية، وهذا التعريف من زاوية ما يسميه المنشيء.» (أحمدسليمان، ١٩٩١م: ٩)

ثمّ يقدم تعريفا آخر من زاوية النص الذى يعتمد على ثنائية اللغة، الثنائية التى تقسم اللغة إلى مستويين، مستوي اللغة وبُنيتها الأساسية، ومستوي الكلام. والمستوي الثانى -مستوي الكلام- ينقسم إلى قسمين آخرين: الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبى.» (المصدر نفسه: ١٠)

كما مرّ فى التعاريف السابقة فالأسلوب هو النظام، خطاب الرجل والشكل واللغة والتعبير عن شخصية صاحبه وجزء من القراءة أو ليس جزءا من القراءة، بل من الكتابة وفرادة النص واختيار وحدث لغـويّ وحدث فكرى ومن الطبيعـى أن تتولّد من كل تعريف اتجاهات مختلفة.

العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

ممّا لاشك فيه أنّ الأسلوب وما يعادل هذه الكلمة فى اللغات الأخري موغلة فى القدم فى مفهوم الإنسان ولغته ونشاطه فى مختلف ميادين الحياة، فهنالک "أسلوب" لكل نشاط، فمثلا أسلوب فى الكتابة والخطابة والقراءة وأسلوب فى التفكير وأسلوب فى الإدارة والسياسة ونحوها.

أمّا "الأسلوبية" فهـى مصطلح حديث يَدرس "الأسلوب" فى اللغة حين يُمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتدّ الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب.

يقول الدكتور منذر عياشـى: «... ومادامت اللغة ليست حكرا علي ميدان إيصالى دون ميدان، فإن موضوع الأسلوبية ليس حكرا -هو أيضا- علي ميدان تعبيرى دون آخر.» (عياشى، لاتا: ٢٩)

ويقول الدكتور عدنان على رضا النحوى : «والأسلوبية هي "علم" كما يراها بعض الدارسين الغربيين، أو هي "نقد" أو "فلسفة" أو "نهج"، كما يراها آخرون تقترن دائما بالأسلوب. فحيثما وجد أحدهما وُجد الآخر، فإذن "الأسلوب والأسلوبية" (style and stylistic) متلازمان.» (النحوى، ١٩٩٩م: ١٥٤)

يبدو مما سبق أنّ ''الأسلوب'' مفردة مستعملة في ميادين مختلفة عند القدماء ومنها الأدب، أما ''الأسلوبية'' فمصطلح حديث يدرس الأسلوب في اللغة حين يمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتد الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب كما أشير.

ويبدو أنها ولو لم تكن مستعملة عند القدماء، ولكن كلّ كاتب أو شاعر أو خطيب قديم يعرف بأسلوبه الخاص في نثره أو شعره أو خطابته، وإذن ليس مفهوم الأسلوبية إلا العلم بالأسلوب بغضّ النظر عن العوامل التي طرحت فيها في اتجاهاتها اليوم.

أمّا الدكتورأحمد سليمان فيعتبر الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب قائلا: «الأسلوبية علم الأسلوب وهي دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا علي بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية، أو غير ذلك. والأسلوبية هي أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة في العصر الحديث.» (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩)

ويرى الدكتور صبري مسلم: «إذا قلنا علم الأسلوب، فإنّنا نقترب من الأسلوبية حد الترادف، لأن الأسلوبية في بعض وجوهها متأثرة بالمنطق العلمي والنسق المنهجي، وهما من معطيات هذا العصر الذي يهيمن فيه العلم علي كل شيء، ومن ذلك إنه يخضع الأسلوب للرؤية النهجية.» (صبري، ٢٠٠٩م: www.26sep.net)

كما يتضح من القولين السابقين فإن الآراء حول تقديم تعريف عن الأسلوبية وعلاقتها بالأسلوب قدتتفاوت بين الأدباء غير أنّ هناك أشياء تجمع بين هذه الآراء كما هو واضح في الرأيين السابقين.

الافتراق الرئيسي بين المواقف العلمانية والإسلامية في الميدان الأدبي

ومن المواضيع الهامة التي تستحق الدراسة، تفكيك المواقف الغربية العلمانية والإسلامية بالنسبة للأسلوب والأسلوبية.

ومما لاشك فيه أن هنالك منهجين مختلفين كلّ الاختلاف من حيث النظر والتصوّر للكون والحياة والإنسان وكذلك للغة ودورها، ومن ثمّ للأدب ومهمته ودوره، وأن كل تصوّر من هذين التصورين يقود إلى تصور خاص به بالأسلوب والأسلوبية.

وأهمية هذا الموضوع في واقع المسلمين اليوم تبرز حين تسلّل الفكر العلمانيّ إلى العالم الإسلامي بكل أوجه نشاطه السياسيّ والاقتصادي والاجتماعي، وكذلك الأدبي بميادينه المختلفة وكذلك دور اللغة ومنزلتها.

بتصفح صفحات التاريخ، يظهر جليا أن هذه الفكرة ظهرت بعد الثورة الصناعية والتطور العلمي ظهورا في مسمَّيين اثنين "العلمانية" بفتح العين مرادفها "secularism" أي عزل الدين عن الحياة في جميع ميادينها، والنظر إلى الحياة نظرة مادية كاملة وهي مأخوذة من كلمة "العَلْم" بمعنى العالَم وما حواه بطن الفلك و"العِلمانية" بكسر العين مرادفها "scientism" من كلمة "العِلم" بمعناه البشرى وإخضاع كل شيء لعلم الإنسان وتجاربه، وكلاهما يدعو إلى عزل الدين عن ميادين الحياة، وعزل تصوّر الدار الآخرة والإيمان والتوحيد. (النحوي، ١٩٩٩م: ١٠)

ولقد طرحت "العَلمانية" أو "العِلمانية" تصورات مادية مختلفة في الفلسفة والفكر والأدب والنقد ومختلف ميادين الحياة.

لقدكان من أبرز معالم هذه الاتجاهات أنّها اتجاهات مادية، تعزل الموضوع عن كل ما لايرتبط به ارتباطا ماديا، وتعزل الموضوعات كلَّها عن "الغيب" وعن الدار الآخرة وعن الإيمان والتوحيد، وأخذت تعتبر العقل البشري مصدر كلّ فكر، والعلمَ الذى تبلغه هو الأساس الذى تقوم عليه الحياة، وكلّما بلغ الإنسان نجاحا جديدا في علم جديد، كان يغمره الفرح بعلمه هذا، وينسيه ضرورة التأمل الأوسع في الكون. وهذه الأوصاف تذكّرنا بالآية الشريفة التالية: ﴿فلمّا جاءَتهُم رُسُلُهم بالبَيّنات فرِحوا بما عندَهُم مِن العِلم وحاقَ بهم ما كانوا به يستهزؤونَ﴾ (غافر: ٨٣)

وعندما عزلت العلمانية "الغيب" عن الحياة الدنيا وعن جميع ميادينها وجدت نفسها أَمام تناقضات كثيرة تبدوها، ووجد العلمانيون أنّهم كلّما نجحوا في حل مشكلة واحدة ظهرت أمامهم مشاكل جديدة، لم تكن ظاهرة ولم تكن تخطر ببالهم.

وكلّما سار الإنسان في هذا الكون مسافة امتدت أمامه آفاق أبعد وأوسع، وكأنّما لم يَسِرْ إلا خطوات قليلة في مسافات لامتناهية.

ومن المعالم البارزة الأخري لهذه الاتجاهات المتأثرة بالعلمانية، هي الرغبة في

إخضاع كل شيء للعلم، أو لما يسمونه "علما" وكان من بين ذلك الأدب، ومايتصل به.

يري الدكتور عدنان النحوی كل مذهب من هذه المذاهب ردّ فعل للمذهب السابق، إذ يقول: «وحين نطالع هذه المذاهب، نجد أن هنالک خصائص واقعية تساعد علي فهم المذاهب والأحداث. فمن أهم هذه الخصائص أن كلّ مذهب كان يأتی ردّ فعل للمذهب السابق، ويمهّد فی الوقت نفسه لظهور مذهب جديد كردّ فعلٍ له. وسبب ذلک هو أن معظم الفلاسفة ورجال الفكر والأدب نفضوا أيديهم من "الغيب" والدار الآخرة، وحقائق الإيمان والتوحيد. واعتمدوا التصورات البشرية التی لاتستطيع إلا أن تأخذ بجزء من الحياة.» (المصدر نفسه: ۲۰)

أهمّ العناصر المتعلقة بالأسلوب الأدبي من القرآن الكريم

مما لاشک فيه، أن لكلّ أدب عناصره التی تبنيه وتبنی جماله ونهجه. فما هو الأسلوب الأدبی من منظور القرآن الكريم؟ ولكی ندرس هذه العناصر فی الأسلوب الأدبی من منطلق القرآن الكريم لابد من وقفة مع الأديب المنتج الذی يبدع هذا الأدب فهو الركن الأساسی فی هذه العملية.

إذن يمكن أن نقسم هذه العوامل فی مجموعات منها العناصر المتعلقة بالأديب المنتج وفطرته وذاته وآثارها الظاهرة فيه من إيمان وتوحيد، ونيّة وفكر وعاطفة، وموهبة وغير ذلک، والتفاعل الذی يتمّ بينها فی فطرة الأديب والعناصر الخارجة عن الأديب والمؤثرة فيه كالبيئة والنشأة وتاريخها، والواقع الذی تولّد فيه الموضوع والنص من مكان وزمان وأحداث وما يترک ذلک من آثار فی النفس والفطرة.

أما الدكتور النحوی فلا يكتفی بإعطاء الدور الأساسی للأديب فحسب، بل يولی اهتماما كبيرا بالنص الأدبی كجزء آخر من عملية الإبداع حيث يقسم العناصر المتعلقة بالنص إلى الصياغة الفنية، الموضوع الفنّی والفكرة الموحية، والجنس والشكل الأدبی والأسلوب. (م.ن: ۲۵۷)

فيما يلی يُدرس دور كل واحد من هذه العناصر ومدي تأثيرها فی الأديب مستندا إلی الآيات القرآنية.

۱. الفطرة

سواء أكان الأسلوب مرتبطا بالأديب المنتج أم بالنصّ الفنى أم بالمتلقّى فإنّه فى جميع الحـــالات مرتبط بالموضوع الذى يطرقه الأديب ويحمله النّــص، والموضوع فى الحقيقة يخرجُ من الإنسان، من طاقته ووسعه ومن تفاعله مع الحياة. إنّه يخرج من إيمانه وعلمه وتجاربــه ومن زاده الذى تحملــه فطرته مع ما تحمل الفطرة مــن قوي أخري وطاقات وميول ورغبات أودعها الله فى كيان الإنسان وخلقه وما نعرفه بالفطرة.

ماهـــي هذه الفطرة؟ إنها الفطرة التى فطر الله الناس عليها كما يقول الله عزّوجل فى كتابه الكريم:

﴿فأَقِــم وَجهَکَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ التى فَطَرَ النّــاسَ عَلَيها لا تبديلَ لِخَلقِ الله ذلِکَ الدّينُ القيّمُ ولکنَّ أَکثَرَ النّاس لايعلَمونَ﴾ (الروم: ۳۰)

ويمكن أن نعتبر الفطرة المســتودَع الذى يضم مختلــف القوي والقدرات التى أودعها الله فيها. أو أن نشــبهها بالبســتان الذى يضم الغراس المختلفة والنبع الذى يروى هذه الغراس.

وقد أكّد رسول الله (ص) فى حديثه الشريف وجودالفطرة فى كل مولود إذ يقول: «كلُّ مولــودٍ يولَدُ علي الفطرة فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّســانه.» (الكلينى، ۱۳٦٥ش: أصول كافى)

وللفطرة بصورة عامة حالتان: فطرة ســليمة ســوية كما فطرهــا الله تبارک وتعالى، وفطرة شُــوِّهت بالآثام والمعاصى، وانحراف الأبوين أو تقصيرهما، وبتأثير مختلف قوى البيئة والمجتمع، فيما سمّيت بالفطرة الخاملة.

ويبيّن لنا القرآن الكريم هاتين الحالتين فى آياته المتعددة نشير منها إلى سورة الشمس حين يقول: ﴿ونَفس وما سَوّاها فَأَلهَمَها فُجورَها وتقواها قد أَفلَحَ مَن زکّاها وقَد خابَ مَن دسّاها﴾ (الشمس: ۱۰-۷)

فإذن أن الفطرة هي أساس التصور للإيمان والتوحيد، وأساس المنهج الإيمانى للتفكير، وأساس التربية والبناء فى الإسلام.

ومن الفطرة ومن تفاعل القوي العاملة والمســتودعة فيها ينطلق عطاء الإنســان، و

يظهر من هذا العطاء الموضوع والنصّ الأدبی والأسلوب والأسلوبية.

ومن هنا كانت حماية الفطرة أوّلَ حق للإنسان. إنها الحق الأول الأساسی الذی أغفَلته الحضارة العَلمانية، كما أشير ولم تلتفت بإغفاله بل أوجدت جميع العوامل التی تُدمّر الفطرة أو تشوّهها.

٢. الإيمان والتوحيد

إن أول طاقة أودعها الله فطرة الإنسان هی الإيمان والتوحيد. والآية الكريمة تشير إلى أن الفطرة هي الدين: ﴿فأقِم وَجهَکَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ الّتی فَطَرَ النّاسَ عَلَيها﴾ (الروم: ٣٠)

وطبعا أساس هذا الدين هو الإيمان بالله والتوحيد. ويؤكد القرآن الكريم بأن الإيمان بالله ومعرفته وتوحيده أمر فطري فی الإنسان كما يقول: ﴿فإذا رَكِبوا فی الفُلکِ دَعَوُا اللهَ مُخلِصينَ لَهُ الدّينَ فَلَمّا نَجّاهُم إلى البَرِّ إذا هُم يُشركون﴾ (العنكبوت: ٦٥)

الإيمان والتوحيد هما الينبوعان الغنيان الصافيان اللذان يرويان جميع القوي والميول فی الإنسان ريّا عادلا متوازنا على أساس سنن الله. حتّی تؤدی كلّ طاقة دورها الحقيقی الذی خُلقت له. وفی هذه الحالة تكون الفطرة سليمة والنفس سوية، ويصل الإنسان إلى الإفلاح كما قال الله تبارک وتعالى: ﴿قد أفلحَ مَن زَكّاها﴾ (الشمس: ٩)

فيصبح عمل هذه الطاقات "تقوی" أما إذا تعطل هذا النبع أو سُدّ أو استبدل به غيره فإن الريّ ينقطع أو يفسد أو يضطرب ولا تروي الميول والقوي ريّا متوازنا وعندئذ يكون انحراف الإنسان وخيبته كما قال الله عزّ وجلّ: ﴿وقَد خابَ مَن دَسّاها﴾ (الشمس: ١٠)

ويصبح عمل هذه الطاقات المنحرف فجوراً.فإذن منَّ الله علي عباده جميعاً أن جعل الإيمان والتوحيد فی فطرة كلّ إنسان، وجعله عهدا وشهادة وموثقا كما قال الإمام على (ع): «فبعث فيهم رُسُلَهُ وواتَرَ إليهم أنبياءهُ لِيستأدُوهم ميثاق فطرتهِ.» (نهج البلاغة: الخطبةالأولى)

۳. النيّة

النيّة فی الإسلام رکن فی الشعائر. وهي قصد التوجه القلبی إلی الله سبحانه وتعالی مع توافر العزم والتصميم ومع توافر الرؤية الواضحة للدرب والهدف، والوسيلة والأسلوب. فإذن منطلقها القلب المرتبط بالفطرة، فهي توفّر تهيئة للنفوس بذلک قبل مباشـرة العمل وتثبيتاً للصلة الخالصة مع الله. وهي فی الحقيقة تهب النفس الطمأنينة والأمن. النية قضية يتفرد بها الإسـلام. وهي الأسـاس الذی يجب أن يقوم عليه العمل حتی يُقبَل عند الله، علي أن يکون العمل خاضعا لله.

فعن رسـول الله صلي الله عليه وآله وسلّم قال: «إنما الأعمال بالنيات والخواتيم.» (عابدينی مطلق، ۱۳۸۷م: ۱۲٦)

وهـي وعی وإدراک للعمل الذی يُقبِل عليـه المؤمن مهما کان العمل، کلمة تقال أو أدبا يخطّه، أو فعلا يقوم به إنها تطرد الغفلة والارتجال، وتقوّی العزيمة وصدق التوکل.

«النيـة توفّر الحوافز الإيمانية إلی المبادرة الذاتية، وتدفع المؤمن إلی أن يلتزم حدود الله، فلهـا دور عظيم فی الأدب ودور قوی فی الأسـلوب... إنها القـوة الدافعة للجمال الفـنی، وهي التی تهب الموهبة طاقة الحرکة والعمل، فتُولد الخفقة فی الجمال والدفقة فی العطاء. إن النية هي مفتاح يَنبوع الإيمان والتوحيد ليروی النبع عندما تفتحه النية جميع القوي العاملة فی الفطرة ريّا متوازنا. (النحوی، ۱۹۹۳م: ۲۳۷)

والنقطة الأولی اللائقة بالذکر هي أنّ النية طاقة فی کلّ انسان إمّا مؤمنا منقيا صالحا وإمّا فاسـدا کافرا فاجرا. فالمؤمن الصادق تتجه نيته إلی الله سبحانه وتعالی علي وعی وعزيمـة وتصميم. أمّا الکافر فتتجّه نيته إلی الدنيا وشـهواتها علي حذرٍ وفتنةٍ يُزيّن له الشـيطان بها عمله حتی يحسبه وعيا، ثمّ تنکشـف له الحقيقة ويُذهَب عنه الحذر وتُرفَع عن عينيه الغشاوة إن عاد واهتدي، أو يوم القيامة: ﴿لَقَد کُنتَ فی غَفلةٍ مِن هَذا فَکَشَفنَا عَنکَ غِطَاءَکَ فَبَصَرُکَ اليَومَ حَديدٌ﴾ (ق: ۲۲)

والنقطـة الثانية اللائقة بالذکر هي أن من الممکن أحيانا رؤية بعض مظاهر الخير فی عمل رجل فاسـد أو فاجر أو کافر. فلا يکون ذلک إلا من أثر البقيّة الباقية من الفطرة المشوّهة، فيکون العمل غير مرتبط بالنية الصادقة لله، فلا يُقبَل عند الله کما يقول القرآن

الكريم: ﴿وقَدِمنا إلى ما عَمِلوا من عَمَلٍ فجَعَلناه هَباءً منثوراً﴾ (الفرقان: ٢٣)

٤. العقل والتفكير

إنّ العقـل طاقة فی كيان الإنسـان، والقرآن الكريم يعـبرّ فی كثير من آياته عن هذه الطاقة بالقلب أو اللب والذی نفهمه من ذلک أن القلب هو الذی يسيطر أو يغذّی سائر الأجزاء. كقوله سـبحانه وتعالی: ﴿أفَلَم يَسـيرُوا فِی الأَرضِ فَتَكـونَ لَهُم قُلوبٌ يَعقِلوُن بِها أَو آذانٌ يَسـمَعُون بِها فإنّها لا تَعمي الأبصارُ ولكِن تَعمَی القُلوبُ الَّتی فِی الصُّدُور﴾ (الحج: ٤٦)

والعقل حين يعمل يُطلِق التفكير. والعقل والتفكير يمثلان قدرة الإنسان علي التأمل والتدبّر، والدراسـة والبحث، وجمع المعلومات وتركيبها وتحليلها، والنظر والاستكشاف، والفهم والاستيعاب، والتنسيق، واتخاذ القرار والموقف.

٥. العاطفة والشعور

العاطفة هی طاقة أخري فی الإنسان، إنها القوة التی تهيِّیء العين فتدمع، وتدفع القلب فيخفـق، إنها تطلق الحنان أو القوة، والرحمة أو الغلظة واللطف أو الخشـونة. (النحوی، ١٩٩٩م: ٢٢٤)

إنها طاقة فی الإنسان لاتعمل وحدها، ولكنها تعمل مع سائر القوي فی كيان الإنسان، وهـی من أهم القوي التی تعمل معها طاقـة العقل والتفكير. فحينا تغلب طاقةُ التفكير، وحينا تغلب العاطفة، وحينا آخر تتوازنان.

٦. الموهبة

هـي طاقـة خاصة متميزة يهبها الله لمن يشـاء من عباده. والمواهـب متعددة ومنها الموهبة الفنية الأدبية. وهذه الطاقة يختلف مستواها أيضا من رجل إلی رجلٍ، ولكنها فی جميع الحالات ترعي وتنمّی بعض الطاقات فی فطرة الإنسـان. ويرعاها كذلک الإيمان والتوحيد ومن خلال هذه الرعاية التی تتم فی ذات الإنسان وفطرته. (النحوی، ١٩٩٩م: ٢٥٣) فی الحقيقـة تطلق الموهبة التفاعل بين قوّتی الفكر والعاطفة، لينطلق النصّ الأدبی الفنّی الملتزم بالإسلام.

٧. الميول والرغبات

«لقد غرس الله في فطرة الإنســان ميولا ورغبات، منها الميل إلى الجمال والميل إلى الكشف عن الحقيقة، والرغبة إلى الإحسان والميل إلى الكمال.» (جمعى از نويسندگان، ١٣٦٧ش: ٦٩)

فالإنســان على أســاس ميله إلى الجمال يميّز الجميل من غيره ويرجّحه، ويميل إليه سواءٌ أكان صورةً، أو فعلا، أو نصّاً أدبيّاً، أو خلقا طيبا، وإنه على أساس فطرته يميل إلى أن يكشــف عن الحقائق ويصل إليها ويعترف بها في أي مجال كانت، وهكذا أنه يرغب أن يُحسِن إلى الآخرين قولا وفعلا، ويميل إلى الكمال ويبحث عنه ولأجل هذا لايتوقف طول حياته عن كسب العلم والأدب والمعرفة.

ويرى على أســاس فطرته التوقف والســكون ســدّا ورادعا للوصول إلى الكمال . فــإذن إنه يميل إلى عبادة الله ومعرفتــه لأن الله تبارك وتعالى هو الكمال المطلق إلا أنّ الإنسان المسلم يري عبادة الله فرضا علي نفسه.

إن هــذه الميول والرغبات ترتوى من نبــع الإيمان والتوحيد حتّى تؤدى المهمة التى خُلِقَت له.

ولــو لم يرتو بالإيمــان والتوحيد والنية الخالصــة فعندئذٍ تصاب الفطــرة بالخمول. وعندما تصبح الفطرة خاملة فلايميّز صاحبها الجميل من الكريه، ولايكشف عن الحقيقة ولايعترف بها، ولايرغب إلى الإحســان، ولافرق لديه عندئذ بين الإحســان والإساءة، ولايبحــث عن الكمال ويتوقــف في طريقه إليه، وفى النهاية يفقد الطريق الصواب الذى كان يبحث عنه قبل خمول فطرته.

دور "المسؤولية" في الأديب المنتج من رؤية قرآنية

إنّ الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية نقصد به هنا الأديب الملتزم بالإسلام الذى يضع تعاليمه نصب عينه في كل إبداع أدبي. ومما ذكر يتبين أن الفطرة والعوامل المدروسة فيها، ليســت هى كل الطاقات والقوي التى وضعها الله فى الإنســان الأديب، ولكن علي أساس الاعتقادات بالإسلام وأحكامه وأصوله، لاشك أنّ هذه العناصر أهمّ ماتُعرف فى الإسلام، ولاشك أن هناك عناصر أخري خفيّة نجهلها فيعطى الله الأديب المؤمن الملتزم

بل يُلهمه خلال خلقه للنصّ الأدبي. (النحوی، ۱۹۹۹م: ۲٤۹)

وهناک عنصر آخر يليق بالذكر والدراسة تُسمّی "بالمسؤولية". وهي التی تجد دورها بعد منح العناصر والطاقات الأخري للأديب، ولاسيما بعد عنصرين مهمين وهما "العقل والتفكير" و"الشعور والعاطفة" إن الإنسان لايُترک بعد أن أعطاه الله هذه العناصر والطاقات، بل جعل الله له مسؤولية محدّدة فی الحياة والمجتمع، حتی يُحاسب عليها يوم القيامة، وكان من أهمها مسؤولية الأديب عن كلمته وتعبيره.

كما يقول الله تبارک وتعالی: ﴿إنَّ السَّمعَ وَالبَصَرَ والفُؤادَ كُلُّ أولئِکَ كانَ عَنهُ مَسؤُولاً﴾ (الإسراء: ۳٦)

وعلی هذا الأساس لايُتوقع من الأعمي أن يري، ولايُتوقع من المجنون أن يعقل ويفكّر كعاقل سليم، لماذا؟ لأن فاقد الشیء لم يكن معطياً له ولايُسأل عمّا ليس له من القوة والطاقة. فعلی العكس يتوقع من البصير أن يری والعقيل أن يفتكر، وهذا هو مسؤوليتُه بسبب الشيء الذی أعطاه الله إيّاه.

فإذن، المسؤولية قضية رئيسة فی الإسلام، وفی الأدب الملتزم بالإسلام، وحسب الرؤية القرآنية وهذه من أهم نواحی الاختلاف بين النظرة الدينية والعَلمانية فی مختلف ميادين الحياة بعامة، وفی ميدان الأدب والأسلوب والأسلوبية بخاصة.

الأدب الملتزم بالإسلام فی الحقيقة نابع من الإنسان المؤمن، مرتبط به ملاصق له. فهو مسؤول عن كلمته ومحاسَب عليها.

أمّا النقطة اللائقة بالذكر، فهی أنّ مستوي المسؤوليات تختلف فی كل إنسان، فتؤثر فيها العوامل المختلفة منها الظروف والبيئة ونحوهما، فمثلا مسؤولية الإمام تختلف عن مسؤولية المأموم فی المجتمع، كما أنّ مسؤولية المعلّم تختلف عن مسؤولية التلميذ فی الصف.

فإذن، لكل أديب مؤمن مسؤولياته الخاصة التی تقتضيها القوي والطاقات التی وهبها الله له.

ولادة الموضوع الأدبي وموضع الأسلوب فيه من وجهة نظر قرآنية

فی دراسة الاتجاهات الغربية والعلمانية للأسلوبية يبدو أن بعضهم يري أن الموضوع

الأدبي هو ثمرة تجربة شعورية فحسب، فيركّزون تركيزا شديدا علي الناحية الشعورية حتى كأنها هي العنصر الوحيد المولّد للأدب وموضوعاته. ويري آخرون أن العقل والفكر والحكمة مصدر الأدب وموضوعاته، ويُغفلون الشعور والعاطفة إغفالا كبيرا. ويري آخرون أن الواقع وحده مصدر الأدب وموضوعاته. (النحوى، ١٩٩٤م: ٢٤٨) وبالرجوع إلى الفكر والفلسفة والأدب منذ اليونان حتى العصر الحاضر، يُثبت أن مسيرة ذلک كلّه كانت تعتمد جزئية تحسبها هي الحق الشامل، أو تجعلها الحق الشامل. والجزئية نفسها من تصور بشرى مجزوء لايعتمد علي التصور الشامل.

يرى الدكتور النحوى أنّ الموضوع هو القضية التى يعرضها النصّ الأدبي من خلال الصياغة الفنية وسائر العناصرا لفنية الأخري واصفا له فى الأدب الملتزم فى الإسلام وصفا جامعا إذ يقول: «الموضوع فى الأدب الملتزم بالإسلام ممتد امتداد الحياة والكون، ويتجاوز الحياة الدنيا إلى الآخرة، إنه يدخل أغوار النفس البشرية، وآفاق الكون وميادين الحياة، ويبحث ويتأمل ويتدبّر، يصف ويروى ويعظ، ينصح ويوجّه، يقوّى ويدعم الحق ويجاهد ضد الباطل، ليري فى كل ميادينه آيات الله البينات... إنه تفاعل المؤمن مع الحياة والواقع من خلال إيمانه ورسالته.

وكان من رحمة الله أن جعل للمؤمنين النموذج الأعلي، النموذج المعجز المتمثل فى الوحى المنَزل من عند الله على محمد(ص)، قرآنا عربيّا غير ذى عوج، معجزا لايستطيع أحد من الإنس والجنّ أن يأتى بمثله، ميسّرا للذكر حتى يسّهل علي كل إنسان آمَن واهتدي وعرف العربية أن يتلو كتاب الله ويتدبّره ليمارسه فى الحياة الدنيا، حتى كانت ممارسة منهاج الله فى الواقع البشرى هي محور الأمانة التى يحملها الإنسان، وأساس الخلافة فى الأرض، وجوهر العبادة فى الحياة الدنيا، ومعنى عمارة الأرض بحضارة الإيمان وساحة الابتلاء والتمحيص الذى كتب الله علي بنى آدم. فمنهاج الله ودراسته وتدبره يفتح للانسان آفاق الكون وميادين الحياة ليتولد الموضوع الأدبى فى فطرة المؤمن، فى قلبه وعقله وأعصابه وكيانه كله ليخرج الموضوع الصادق من أعماق نفسه.» (المصدر نفسه: ٢٤٩)

فإذن الموضوع الأدبي فى الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسـالته التی يحملها فی الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسـان والحياة يستغرق فطرة الإنسـان والقوي والطاقات العاملة فيها.فإذا تكوّن الموضوع فی نفس الإنسـان علي أسـاس هذا التفاعل،فإن القوي تعمل لتطلقه نصّا مسـتكملا عناصره وخصائصه، مسـتفيدا من كل العوامل المؤثرة فی حياة الإنسان، سواء أكانت ذاتية داخلية، أو كانت خارجية مكتسبة.

مـن بين القوی والطاقات التی ذُكرت سـابقا فـإنّ عوامل مثـل "العقل والتفكير" و"العاطفة والشعور" تتميز بأهمّية خاصة فی بناء النصّ الأدبی.

ولإيضاح دور هاتين الطاقتين فی بناء النصّ الأدبی يمكن تشبيههما بالقطبين، وتشبيه الأحداث والتجارب التی يمرّ بها الإنسـان بالشـحنات الكهربائية التی تستقرّ علي هذا القطب أو ذاک، مع مسيرة الحياة تزداد التجارب، فتزداد الشحنات على القطبين.

ثُمّ تظل شحنات الزاد من العلم واللغة والتجارب والأحداث تتجمّع علي قطبی الفكر والعاطفة، حتی تأتی اللحظة المناسـبة بقدر من الله سـبحانه وتعالی، فيصبح معها طاقتا الفكر والعاطفة، وماتحملان من شـحنات مستعدّتين للتفاعل بينهما، فتتحرک الموهبة فی تلک اللحظة، وتُحرّک التفاعل، وتُطلق من التفاعل الومضة والشعلة نصّا أدبيا مستكملا خصائصه الفنية والإيمانية. (المصدر نفسه: ٢٥٢)

إذن فـإن الإنتاج الأدبی والنص الفنی، بكامـل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل فی ذات الإنسـان، وفی فطرته، بين طاقتين رئيسـتين هما الفكر والعاطفة، أو العقل والتفكير والشـعور والإحسـاس وكما ورد آنفا يساهم فی هذا التفاعل القوي والطاقات والميول التی أودعها الله فی فطرة الإنسان.

هناک سؤال آخر وهو مَبدَئية بناء الأسلوب فی الإنتاج الأدبی والنصّ الفنی.

يـری الدكتور النحوی أن الأسـلوب يبتـديء مع أول خطـوة يخطوها الأديب فی الصياغة الفنية قائلا فی وصفها:

«فالصياغـة الفنية هي اختيـار اللفظة، وربط اللفظة باللفظـة، والتعبير بالتعبير، ثم الفقرة بالفقرة، أو بيت الشعر ببيت الشعر، أو الصورة بالصورة، والحركة بالحركة، والنغمة بالنغمـة، حتی يتكامل النصّ الفنّی، ويتكامل المشـهد بجميع ألوانه وصورته وجرسـه،

وتبتديء الصياغة الفنية بالكلمة، وللكلمة أربع خصائص توفّر لها القدرة على الدخول في الصياغة الفنية. هذه الخصائص الأربع هي:

- المعنى المعجمي.
- الظلال المكتسبة من تاريخ استعمالها وتاريخ اللغة.
- قوة الارتباط من لفظة سابقة ولفظة لاحقة.
- ثم الجرس والنغمة.

لتكون اللفظة بذلك لبنة إلى لبنة ليقوم النصّ الفني بتكامله، فالكلمة بخصائصها الأربع المتماسكة تساهم في الصياغة الفنية ونجاح الأديب يبرز في اختيار الكلمة التي تجمع هذه الخصائص الأربع لكلمة أخري حتى تتكامل الصياغة. من هنا يبدأ بناء الأسلوب، ويبدأ الأسلوب عمله. إنه يبتديء باختيار الكلمة بخصائصها الأربع. إذن فإنّ الأسلوب يبتديء في نفس اللحظة التي يبتديء فيها بناء النصّ الأدبي ويمضى معه، ويتكامل الأسلوب حين يتكامل النص الأدبي.» (النحوی، ۱۹۹٤م: ۱۰۳)

وهنا على أساس ما ذُكر من العناصر المتعلقة في ذات الأديب وفطرته، إن هذا التفاعل والبناء يتمّ في داخل الإنسان، في ذاته من خلال شبكة ممتدة في كيانه كلّه، لتكوّن هذه فطرته التي فطره الله عليها والقوي العامل فيها. إذن فإنه عمل واعٍ لايمكن أن يكون بطريقة لاشعورية، إنه عمل واعٍ لأن النية عامل من عوامل بنائه، ولأن الفكر والشعور عاملان رئيسيان، تستقر عليهما شحنات الواقع والنشأة والأحداث والتجارب. إنّه عمل واعٍ لأن الأديب مسؤول ومحاسَب علي كلمته. فلا يكون في اللاواقع ولا في الغيبوبة والسكر والخَدَر، والشهوة المجنونة والهوي الغالب. إنه عمل الإيمان والتوحيد الذى يجعل كلَّ كلمة عبادة، وكل عبادة خشوعا، وكلَّ خشوع حافزا لانطلاقة وعمل، وسعى وبذل، وكل ذلک خاضع للمسؤولية والحساب. وعلي هذا الأساس يكون لكل قوة عاملة في هذه الشبكة الممتدة في كيان الإنسان وفطرته دور في بناء "الأسلوب" في النصّ الأدبي.

النتيجة

۱. الموضوع الأدبي في الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التي يحملها في الحياة الدنيا، وإن هذا التفاعل بين الإنسان والحياة يختص فطرة الإنسان والقوي والطاقات العاملة فيها. إذن فإنّ الإنتاج الأدبي والنصّ الفني، بكامل خصائصه الإيمانية والفنية، هو نتاج هذا التفاعل.

٢. مع ولادة الموضوع والنصّ يُولَد "الأسلوب" فيكون الأسلوب جزءا من النصّ الأدبي الفني، داخلا في نسيجه وبنائه، لاينفصل عنه. وهو عنصر أساسي من العناصر الستة المتشابكة التي تبني الأدب من المنظور القرآني والأحاديث الشريفة، وهي الإنسان والعقيدة والموضوع الأدبي والصياغة الفنية والجنس الأدبي والأسلوب.

٣. هناک ارتباط وثيق بين الأسلوب والأسلوبية. فهما متلازمان عادة غير أنّ هناک فوارق بينهما تتجلى في كون الأخيرة علما، وليس ذلک ينطبق على الأسلوب. كما أنّ هناک فوارق أخرى وردت الإشارة إليها في ثنايا البحث.

٤. إن أهم عنصر من عناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم هو الفطرة والإيمان والتوحيد ويمكن اعتبار الفطرة المستودع الذي يضم مختلف القوى والقدرات التي أودعها الله منها كما أن الإيمان بالله والتوحيد هو الطاقة الأساسية التي وضعها الله في فطرة الإنسان.

٥. إن لنية الإنسان الدور الأكبر في أسلوبه الأدبي. فالنية في الإسلام هي ركن في شعائر وهي بهدف التوجه القلبي إلى الله سبحانه مع توافر العزم والرؤية الواضحة للهدف.

٦. العقل هو عنصر آخر من عناصر الأسلوب من منطلق القرآن الكريم وثمرته التفكير والتأمل والتدبر.

٧. إن ما ذكر من عناصر الأسلوب إذا ائتلف مع عاطفة الأنسان وشعوره وعملت مع سائر القوى في كيان الأنسان يحدث التوازن في الأسلوب الأدبي خاصة عندما تجتمع العاطفة مع العقل.

٨. تتميز الموهبة بكونها غير مكتسبة فهي هبة من الله لمن يشاء من عباده وهي متعددة ومن أهمها الموهبة الفنية الأدبية وهي التي تميز الأسلوب من إنسان إلى آخر.

٩. إن سيطرة الإنسان على ميوله ورغباته وتسخيرها في سبيل الهدف الإلهي الذي

يسعى إليه الإنسان المؤمن تنعكس بشكل مباشر على أسلوب الأديب.

۱۰. إن دور المسؤولية أهم من بقية العناصر المذكورة. فإن الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية يقصد به الأديب الملتزم بالإسلام الذى يرى نفسه مسؤولاً أمام كل ما ينتجه ويبدعه، وبذلک نرى أهمية هذا العنصر فى الأسلوب الأدبی عند كل أديب ملتزم بالإسلام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلدون. (۱۳۲۷ق). مقدمة ابن خلدون. لامک: طبعة مصر.

ابن منظور. (۱۹۸۸م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربی.

أحمدسليمان، فتح الله. (۱۹۹۱م). الأسلوبية مدخل نظری ودراسة تطبيقية. لامک: الدارالفنية للنشر والتوزيع.

أنيس، إبراهيم؛ منتصر، عبدالحليم؛ الصوالحی، عطية؛ أحمد، محمدخلف الله. (۱۳٦۷ش). المعجم الوسيط. الطبعة الثالثة. لامک: مکتب نشر الثقافة الإسلامية.

الجرجانی، عبد القاهر. (۱۹۸۱م). دلائل الإعجاز. بيروت: دار المعرفة.

جمعی از نویسندگان. (۱۳٦۷ش). معارف اسلامی (۱).چاپ پنجم. طهران: سازمان (سمت).

خليل، إبراهيم. (۱۹۹۷م). الأسلوبية ونظرية النص. بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خليل، إبراهيم. (۲۰۰۲م). فی النقد والنقد الألسنی. عمان: عاصمة للثقافة العربية.

الزبيدی، محمد مرتضي الحسيني. (۱۹٦۷م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوی. بيروت: دار الهدية للطباعة والنشر والتوزيع. الزرقانی، محمد عبد العظيم. (۱٤۰۸ق). مناهل العرفان. بيروت: دار الفكر.

الزيات، أحمدحسن. لاتا. دفاع عن البلاغة.

الشايب،أحمد. (۱۹٤٥م). الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

الطوسی، أبو جعفر محمد ابن الحسن. التبيان فی تفسيرالقرآن. بيروت: دار إحياء التراث العربی.

عابدينی مطلق، كاظم. (۱۳۸۷ش)، مجموعه ی كبير، نهج الفصاحة، نشر فراگفت، چاپ پنجم.

عياشی منذر، لاتا. مقالات فی الأسلوبية. سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فضل صلاح، (۱۹۹۸م). علم الأسلوب، مبادئة وإجراءاته. ط۱. القاهرة: دارالشروق.

الفيروزآبادی، مجد الدين محمدبن يعقوب. (۱٤۱۹ق). القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة،

ط٦.

الكلينی، محمد بن يعقوب.(١٣٦٥ش). أصول الكافی. تهران: دار الكتب الإسلامية.

الموسوی،أبوالحسن محمد بن الحسين،(١٣٨٧ق) المعروف بالشريف الرضی. نهج البلاغة،ضبط نصّه وابتكر فهارسه العلمية الدكتور صبحی الصالح. ط ١. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٩م). الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام. ط ١. لامک: دار النحوی للنشر والتوزيع.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٤م). الأدب الإسلامی إنسانيته وعالميته. ط ١. دار النحوی للنشر والتوزيع.

النحوی، عدنان علی رضا. (١٩٩٣م). النية فی الإسلام وبعدها الإسلامی. ط٣. لامک: دار النحوی للنشر والتوزيع.

المواقع الإلكترونية

السنانی، بندر مبارک. مقال تحت عنوان «الأسلوبية العربية والبلاغة العربية». الموقع WWW.merbad.net/vb/showthread.php

صبری، مسلم. مقال تحت عنوان «هل الأسلوبية مدرسة أو منهج نقدی». الموقع(www.26sep.net)

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٠١ ـ ١١٤

النقد الأدبي العربي المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية «دراسة وتحليل»

حسن مجيدي*
سيدمحمد أحمدنيا**

الملخص

يعتبر النقد الأدبي من أبرز مظاهر الأدب العربي المعاصر فقد تأثرت هذه الظاهرة في العصر الحديث بمباحث النقد الغربي وذلك لاتّصال العرب بالآداب الغربية. تعود أسباب تأثر النقد العربي بالغرب إلى مؤثرات كالنقد المقارن والمدارس النقدية كمدرسة الديوان ورجالها. والعرب – رغم هذه التأثيرات التي تعتبر لازما للمجتمع المثقف والنشيط ولابد منها – لم ينس التراث العربي في هذه التيارات النقدية، ولم ينفصل عن الأصالة والقديم تماما. فانطلاقا من هذا نعالج في هذا المقال بشكل وصفي و مكتبي، المؤثرات الأجنبية على النقد الأدبي العربي المعاصر.

الكلمات الدليلية: الأدب العربي الحديث، النقد الأدبي، تأثير التيارات النقدية الغربية في النقد الأدبي.

*. جامعة تربيت معلم في سبزوار، إيران. (أستاذ مساعد).. Majidi.dr@gmail.com
**. مدرس وزارة التربية والتعليم. (ماجستير في اللغة العربية وآدابها).

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/١٢هـ. ش

المقدمة

يُعـدّ والتأثير علاقة متبادلة بين الحضارات الحيـة فى الميادين العلمية والأدبية وقد كان النقد الأدبى العربى من الميادين التى شـهدت التأثـر والتأثير. إن أثر النقد الغربى علـى النقد العربى الحديث بـارز لأن الواقع العربى الجديد يطلـب ضرورة جديدة فى المجـال الأدب والنقد كما يطلب الأدباء و الشـعراء العرب ضـرورة جديدة فى رأيهم وفكرهـم ويبحثون عن أشـكال جديدة فرضتها الحياة المعاصـرة ضمن دائرة الحداثة الغربية. والناقد يواجه أجناسـا أدبية لم تعرفها الثقافة العربية القديمة بينما نقرأ فى ضوء النقد العربى القديم نصوصا مسرحية وروائية وقصصية متأثرة بالآداب الغربية كما نقرأ الشـعر العربى الحديث فى ضوء القواعد التى وضعها النقد الغربى ويتسلح ببعض أدواته المعرفيـة التى تطورت تطورا كبيرا بفعل تطور العلوم الحديثة ولهذا تأثرت قواعد النقد العربى منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة فى أوروبا.

المؤثرات على النقد العربى فى القديم

لقد أجمع الباحثون المعاصرون من عرب و مستشرقين على وجود التأثير الهيلينى فى "نقد الشـعر" غير أن الخلاف بقى قائما بينهم حول هذا التأثير. هل هو فلسفه الإغريق عامة أو فلسـفه أرسـطو خاصة، بل إن منهم من يجادل فى تأثير فكر أرسطو برمته على "قدامـة" و يحصـره فى كتاب (الخطابة) وحـده، بينما يرى بعضهـم أن قدامة أخذ من الخطابة و من الشـعر مما يعتبر "طه حسـين" أول من لفت الأنظار إلى الصلة التى تربط النقد بالفكر اليونانى ومن خلال كتاب "نقد الشـعر". (طالبى، ١٣٨٤ش: ٤٢) ومن أهم مصادر النقد التى انشـغلت بالثقافة اليونانية وحاولـت أن تخضع البلاد العربية لأصول أرسـطو، كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وتأثر قدامة بالفكر اليونانى فى تنظيم كتابه، فجعله ثلاثة فصول مقتديا بأرسطو. (ضيف، لاتا: ١٦)

قـال "أمجد الطرابلسـى" إن "قدامة" تأثر ببلاغة أرسـطو (خطابتـه) وليس بكتاب فن الشـعر ويتفق مع الباحثين السـابقين "طه ابراهيم" حين يقـول: « فقد ترجم كتاب (الخطابة) لأرسطو فى النصف الأخير من القرن الثالث، ترجمه "إسحاق بن حنين" و قرأه "قدامـة بن جعفر" و انكب عليه انكبابا وعمل على الانتفاع بأصوله و رسـومه فى نقد

الشعر العربى.» (عباس، ١٩٨١م: ١٢٩-١٣٠)

المؤثرات على النقد العربى فى العصر الحديث

وقف النقد الأدبى حائرا بين الدعوة إلى المحافظة على التراث القديم أو إلى الحركة التجديدية و بين الدفاع عن الأدب الإسلامى والأخلاق والسنن الاجتماعية ومنجزات الحضارة الإسلامية ودراسة رجالها وأعلامها دراسة حديثة فى نزعة عقلانية؛ وبين مقاومة التيار الغربى أو إخضاع الأدب للتجديد والتعريب ومهاجمة الأدب الشرقى والدعوة إلى الآداب الغربية وترويج مذاهبها، فمن ثم دخل معارک أدبية أدت إلى ظهور مدرستين رئيسين فى النقد الحديث كما كان فى الأدب: ١. المدرسة النقدية التقليدية. ٢. المدرسة النقدية التجديدية. فقد تمثلت المدرسة الأخيرة فى المثقفين المتعلمين من الجيل الجديد، المتأثرين بالثقافات الأجنبية والعلوم الجديدة الذين يطمحون العيش بين أبناء جيل النهضة. (صابرى، ١٣٨٥ش: ١٢٧-١٢٨)

ولندع النقد الأجنبى فى تصورات أصحابه وتنظيراتهم و ممارساتهم فكل أولئک نتاج حضارة ذات فلسفة معقدة وأما عندنا – نحن العرب- فى عصرنا هذا فثمة رقعة مكانية علت فيها أصوات النقاد. وتلک الرقعة التى علت فيها هذه الأصوات هى مصر كمركز العالم العربى ومع ذلک كان المهاجرون العرب فى الأمريكيتين يبذلون الجهد لاسيما فى أوائل القرن العشرين للتنبيه بكتاباتهم إلى أن النقد العربى يحتاج إلى إعادة نظر شاملة وهكذا أخذ مجددوا العصر يضاعفون نشاطهم لربط نقودهم بالتيارات الأوروبية. (احمد كمال زكى، لاتا: ٦٧)

وكان النقد الأدبى فى مصر من أبرز مظاهر الأدب العربى المعاصر وكان النقد قوى المعارضة متصل النسب بالسياسة. (الجندى، ١٩٥٧م: ٨٩) ولم يقتصر هذا الأمر على الدراسات النقدية فى مصر بل امتد إلى المغرب العربى والمشرق وبلاد الغرب التى تواجد فيها المهاجرون العرب. فتأسست الرابطة القلمية فى المهجر الشمالى التى تبنت مثل مدرسة الديوان المذهب الرومانسى فى الأدب و النقد. وكان تأثر أعضاء هذه الرابطة بالاتجاهات النقدية الغربية الحديثة مباشرا بسبب تواجدهم فى البلدان الأجنبية. (غسان السيد، مجلة الموقف الأدبى)

فلما وقف أبناء الأمة العربية بعد الاتصال بالغرب على الأساليب النقدية لدى الغرب أدركوا أن للنقد أصولا وطرقا ومقاييس علمية راقية وقواعد فنية لها أثر كبير في كشف غوامض العلل والأسباب وبها تحدد للنقد حدوده، كما كان لكل علم وفن حدود وقواعد. فتسربت تلك المبادئ و الأصول وتلك القواعد والفنون إلى الأدب العربي ونقده بفضل هذا الاحتكاك كما يعترف به محمد أمين حسونة في قوله: «أفلا يحق لنا أن نقر في صراحة بأنه لاتوجد في الأدب العربي أساليب نقد صحيحة بالمعنى المعروفة به في آداب الشعوب الراقية.» (صابري، ١٣٨٥ش: ١٣٠) ويقول قسطاكي: «لم يكن النقد المعروفة عند العرب في عصر من العصور ومع أن الانتقاد من الغرائز التي عرفوا بها في كل زمن فلم يحددوا له أسماء ولااشتقوا من اسمه فنا غير ما هو معروف عندهم من نقد الدراهم أي تمييز جيدها من زيفها.» ولايعني قسطاكي بذلك نفي جهود العرب عن هذا الميدان وإنما وقف بهم الجهد عن بعض حدوده التي لاتجزئ بالقياس إلى ما هو عليه في أوروبا. فكان كتابه لذلك أول كتاب في اللغة العربية يوطيء أكناف هذا الفن ويحدد قواعده ورسومه. (حليمي مرزوق، ١٩٨٣م: ٢٦٣و٢٦٤) وفي كتب محمد مندور النقدية فإنه يعتمد في تعريف الأدب على ما هو شائع عند الأروبيين ويقول: «إن الأدب نقد للحياة وكلمة النقد في هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقي فهي مأخوذة من الفعل اليوناني ومعناه "يميز" فكلمة النقد الأروبية معناها إذن هو تمييز العناصر المكونة للشيء الذي ننقده.» (صابري، ١٣٨٥ش: ١٤٥)

وتأثرت قواعد النقد العربي منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة في أوربة، فظهر كتاب طه حسين (في الأدب الجاهلي) متأثرا بفلسفة ديكارت، كما ظهر للعقاد كتاب (ابن الرومي، حياته و شعره) وكتاب آخر عن أبي نواس، متأثرا بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية. وشكل العقاد إلى جانب إبراهيم عبدالقادر المازني وعبدالرحمن شكري مدرسة الديوان التي تأثرت بالرومانسية الغربية من النقد. (ربيعي، ١٩٦٨م: ١٧٥)

أما استفادة طه حسين من منهج ديكارت في كتابه عن الشعر الجاهلي وفي كتبه الأخرى فيتمثل بتلك النزعة العقلانية التي تريد أن تخضع كل الظواهر الفكرية

للتمحيص والنقد العقلين، ومن ناحية التاريخ الأدبى فقد استفاد طه حسين من هذا المنهج فى امتلاك تلك النظرة النقدية العقلية التى وضعت علم القدامى كله موضع التجربة والاختيار. بالإضافه إلى هذه المؤثرات يذكر طه حسين أثر بعض الأساتذة الطليان الذين طبعوا حياته العقليه بطابع النقد الحديث. من هؤلاء نالينو الذى عمق فهم طه حسين فى دراسة الآداب وردها إلى مصادرها الأولى من المؤثرات الاجتماعية والسياسية كما دفعه إلى البحث عن أصل كل جنس من الفنون الأدبية وعن كيفية نموه أو انحطاطه وعن تأثير الأدباء بعضهم فى بعض. (الشاذلى، ١٩٨٩م: ٣٢٦) يقول طه حسين عن مؤثرات نالينو: «فمن الطبيعى أن يحدث فى نفوسنا أعمق الآثار وأبعدها مدى وأن يطبع حياتنا العقليه بطابع النقد الحديث. وليس من شك أن حقائق التاريخ الأدبى العربى قد تغيرت منذ ذلك الوقت فى كثير من أنحائها.» (حسين، ١٩٥٤م: ١٣)

وإلى جانب المجلات، وُجدت مجلة بيروتية أخرى هى مجلة (شعر) تدعو إلى الحداثة فى الأدب والنقد. وكان أدونيس ويوسف الخال من أشهر أعلامها الذين دعوا صراحة إلى تبنى المقاييس الغربية فى دراسة الأدب العربى قديمة وحديثة. (أدونيس، ٢٥٨) يقول أدونيس: «وكما أننا نعيش ومذاهب أدبية ابتكرها، هى أيضا الغرب.» أما يوسف الخال مؤسس مجلة (شعر) فيدعو إلى وعى التراث الروحى- العقلى العربى وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقويمها كما هى دون ما خوف أو مسايرة أو تردد والغوص إلى أعماق التراث الروحى العقلى الأروبى وفهمه والتفاعل معه. (عياد، ١٩٣٣م: ٢٦٣)

وهناك العوامل الأخرى لتأثير الغرب فى النقد العربى الحديث مثل النقد المقارن و ظهور المدارس النقدية.

النقد المقارن

ظهر نوع جديد من الدراسات النقدية القائمة على المقارنة بين الأدبين العربى والأوربى، ومستفيدة من تطور الأدب المقارن فى أوربة مهد هذا الفرع المعروفى الجديد، مثل "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو" لروحى الخالدى و"منهل الوراد فى علم الانتقاد" للناقد السورى قسطاكى الحمصى الذى خصص الجزء الثالث من هذا الكتاب للحديث عن رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، والكوميديا الإلهيه

للشاعر الإيطالى دانتى. (السيد، مجلة الموقف الأدبى)

فمن الطبيعى أن تنعكس التطورات الأدبية على الدراسات النقدية فى العالم العربى ويخطو النقد العربى خطوات مع نقاد احتكوا بالآداب الأجنبية وأساليبها النقدية ويشهد الفن القديم أبوابا مستحدثة، كهذا الاتجاه النقدى الذى دعى بـ "النقد المقارن" وإن هذا الاتجاه النقدى يهتم بالعلاقات التى تقوم بين أدب وطنى كتب بلغة قومه وبين أدب أو آداب أجنبية، كما يهتم بدراسة العلاقات الأدبية القائمة بين كتاب وشعراء متشابهين فى إنتاجهم الأدبى. (صابرى، ۱۳۸۵ش: ۱۵۱)

ومن الآخرين فى هذا الاتجاه النقدى محمد غنيمى هلال فى كتابه "فى النقد التطبيقى والمقارن" حيث تناول الكتاب أسس النقد الغربى والنقد العربى والتيارات النقدية المعاصرة، وكتابه الآخر "الأدب المقارن"، وهكذا غيره ممن كتب حول الأدب المقارن كمحمد مندور وعبدالسلام كفافى وطه ندى، وغيرهم من الأدباء فى خارج الوطن العربى. (المصدر نفسه: ۱۵۲)

ومما لاشک فيه أن الدراسات المقارنة العربية، خاصة فى جانبها التطبيقى، قد تطورت تطورا كبيرا بعد هذه المرحلة، ولكن المهم، بالنسبة لبحثنا هو التأكيد على استفادة النقاد العرب من المنهج المقارن فى الدراسات الأدبية، هذا المنهج الذى ولد فى فرنسا عام ۱۸۲۸م على يدى "آبيل فيلمان" ويقوم وفق وجهة النظر الفرنسية على دراسة التأثر والتأثير بين الآداب. أى دراسة الصلات التاريخية التى يمكن أن تنشأ بين آداب مختلفة اللغة.

إن هذه التغييرات التى طرأت على النقد العربى الحديث لم تسهم على الرغم من أهميتها فى تكوين خلفية معرفية ضرورية لتكوين نظريات نقدية عربية.

وهكذا بقى النقد العربى متأثرا بالمتغيرات النقدية الغربية. يرى الدكتور محمد مندور أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعد فى بلادنا العربية ولا رسمت خطط ومذاهب. (مندور، لاتا: ۱٤۷)

المدارس النقدية

ومن أكبر الظواهر الأدبية والنقدية التى تلفت نظر المؤرخ لتطورات النقد والأدب

المعاصر فی القرن العشرين ظهور المدارس النقدية ومن أقوى هذه المدارس هی "مدرسة الديوان" ورجالها: «عباس محمود العقاد وعبدالرحمن شكری وإبراهيم عبدالقادر المازنی.» (طالبی، ۱۳۸٤ش: ۱٤۰)

والتفت حولهم عدد من الشباب الناهضين الذين تزودوا بقسط وافر من الثقافة العربية والإنجليزية منهم: عبدالرحمن صدقی وعلی أدهم ومفيد الشوباشی وعبدالحميد السنوسی وعبداللطيف النشار وغيرهم.

وتأثر شعراء مدرسة الديوان بقراءتهم وثقافتهم الإنجيليزية بوجه خاص وكان العقاد والمازنی يرجعان فی النقد إلی "هازليت وماكولی وأرنولد وشاستری" فأغلب آراء العقاد مأخوذة من "هازليت" ومحاضراته فی الشعراء الإنجليز ويشبهه العقاد فی عنفه النقدی، كما رجع العقاد فی مذهبه النقدی إلی "ريتشاردز" صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبی". (المصدر نفسه: ٦٤) وفی الحقيقة إن العقاد وصاحباه يعترفون بأثر الرومانسية الغربية فيهم، وإن هذه الرومانسية هی التی فتحت أمامهم المعنی الجديد للشعر. (إبراهيم الحاوی، ۱۹۸٤م: ٥٦) يعترف العقاد بتأثر شكری من الآداب الأجنبية حيث يقول فی بعض من تلك الذكريات: «عرفت عبدالرحمن شكری قبل خمس وأربعين سنة فلم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعا علی أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخری.» (خفاجی، ۱۹۸٥م: ۲۳و۲٤)

وقد أعجب شكری كل الإعجاب بشعراء الرومانسية الإنجليزية "رودزورث وكولردج وشلی وبيرون وكيتس وسكوت" وقرأ كل ما كتبوه وتأثر بهم روحا ومنهجا. (شكيب انصاری، ۱۳۷٦ش: ۱٦۱)

كما ينظم المازنی معه الشعر علی أسلوب جديد فی ضوء ما قرأ من شعر الإنجليز وخاصة عند أصحاب النزعة الرومانسية أمثال "شلی" وشعراء البحيرة. (الفاتح البدوی، ۱۹۹۰م: ۳٦٤) ويقرأ المازنی وتتسع قراءته وينفتح أمامه العالم الغربی عن طريق إتقانه للإنجليزية، فلايقف عند ما يقرؤه فی الأدب الإنجليزی بل يقرأ كل ما استطاع فی الآداب الغربية المختلفة. (ضيف، لاتا: ۲٦۳) ونشر المازنی أول مجموعة مختارة من مقالاته سنة

۱۹۲٤م بعنوان "حصاد الهشيم" و فيها نراه يتحدث عن شكسبير ورواية تاجر البندقية التى نقلها إلى العربية خليل مطران، كما يتحدث عن ماكس نورد و وآرائه فى مستقبل الأدب والفنون. ويناقش آراءه مناقشة تدل على اتساع ثقافته الغربية. ويدرس بجانب ذلك المتنبي وابن الرومى، ويترجم بعض رباعيات الخيام عن الانجليزية. ويعرض لكثير من مشاكل الأدب و النقد. (المصدر نفسه: ۲٦٥)

أما العقاد فنراه يقول عن هذا الجيل الجديد: «فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية وهى مع إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليزيين لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلّها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ولاأخطىء إذا قلت إنّ "هازليت" هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد.» (العقاد، ۱۹۳۷م: ۱۹۲) وكان مرجعها الأول مجموعة "الكنز الذهبي" وهى مختارات مشهورة من الشعر الإنجليزى من عهد شكسبير إلى نهاية القرن العشرين. (خفاجى، ۱۹۸۵م: ۷)

أعجب العقاد بشكسبير لاطلاعه الدائم على أعماله، وهو يجعل شكسبير نبى الفكر وهو يفعل ذلك فى محتوى مفهوم الشاعر النبى الذى أطلقه كارليل وتبناه الرومانتيكيون يقول العقاد: «ليس شكسبير بإنسان من الناس فى هذا الاعتبار ولكنه خارقة إلهية لايدخلنا الناس فيما بينهم من المناقشات والموازنات.» (العقاد، ۱۹۳۷م: ۲۷۷) وينظم العقاد قصيدة طويلة من ستة وأربعين بيتا بعنوان "شكسبير بين الطبيعة والناس" وأيضا استقى من شكسبير بعض الأفكار فى شعره بالإضافة إلى أن العدد الأكبر من مترجمات العقاد مختار من مسرحيات شكسبير. وقراءة العقاد للأساطير كانت من الروافد التى لها فعاليتها فى تفتيح مواهبه فقد استخدمها فى شعره بكثرة: أسطورة "فينوس" ربة الحب عند الأقدمين وهى تقف على جثة "أدونيس" أحد أبناء ملوك قبرص وقد عرب العقاد هذه الأسطورة عن شكسبير. (طالبى، ۱۳۸٤ش: ۷۹)

وفى هذه الفترة رأى العقاد وهيكل وطه حسين والمازنى أن ينقلوا إلى قرائهم مباحث الأدب والنقد الغربية ويشفعوها بنظرات تحليلية فى المفكرين الغربيين. وكان ذلك سببا فى ظهور ملاحق أدبية للصحف اليومية، فأخرج هيكل السياسية الأسبوعية وأخرج

العقاد أو أخرجت جريدة البلاغ الوفدية مجلة البلاغ الأسـبوعية، ونتج عن ذلک نهضة أدبية واسـعة. وأخذ هؤلاء الكتاب يجمعون مقالاتهم الممتازة فی كتب وينشرونها فنشر العقـاد كتـاب مثل: "مراجعـات فی الآداب والفنون" و"مطالعـات فی الكتب والحياة" و"الفصـول" وهی تصور هذا الجهد العقلـی الخصب الذی اضطلع به فی حياتنا الأدبية، فقد نقل إلينا كثيرا من الأفكار الأوروبية التی لم تكن تعرفها العربية. (ضيف، لاتا: ۱۳۷)

إن من المستطاع إجمال المؤثرات النقدية الأجنبية على العقاد فی هذه النقاط: الدعوة إلی الوحدة العضوية وإلی أصالة الشـاعر فی رجوعه إلی ذات نفسـه، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مسـتمدة من تجاربه وبيئته، وكذلک دعوة الشاعر إلی أخذ تجاربه نفسها من بيئته يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره. ويجمع ذلک كله أنه كان يدعو إلی الصدق الفنی فی التصوير، ثم إلی صدق التجارب فی الإيمان بموضوعاتها. وله الفضل فی توضيح معنی الخيال، وإنه إنتاج الصور الصادقة وهی نتاج الخيال لاتقوم على الشبه الظاهری الحسـی، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر. وهذه كلها نزعات رومانتيكية كما وضح من موجز ما عرضنا من النواحی الرومانتيكية. (طالبی، ۱۳۸٤ش: ۸٤)

ورأينـا فيما مضـی أن أعضاء مدرسـة الديوان كانوا يتأثرون بـالآداب الأجنبية بواسـطة قراءاتهـم أو ترجماتهم من الكتب الأجنبية وخاصـة الإنجليزية منها وهذا ما يتضح لنا من خلال مقالاتهم عن الشـعراء والأدباء والمفكرين الأجانب مباشـرا وعن طريـق أخذ فكرتهم وآرائهم عنهم فی نقدهم وإنتاجاتهم الأدبية. ويؤكد على قولنا تأثر هؤلاء الثلاثة من كتاب "الذخيرة الذهبية" ومقالات العقاد وآرائه فی "ماكس نورداو" فی قضية الجمال وأفلاطون وفلسفة الأخلاق وكانت وفلسفته و... وآراء شكری فی الخيال والتوهم متأثر بالغرب و"وردزورث" و"كولرج". (باقری، ۱۳۸۷م: ۱۵۳)

وجدنا جماعة جديدة تأتی فی أعقاب مدرسـة الديوان تريـد أن تحل بالتجديد إلی غايات أسمی – فی نظرهم – مما نادی به زعماء مدرسـة الديوان واتخذوا إله الشعر عند اليونان "أبولو" رمزا لهم وأصدروا صحيفة بهذا الاسـم أفسـحوا فيها المجال للبحوث والآراء التی تعنی بتجديد الشعر العربی فی العصر الحديث. (درويش، ۱۹۸۸م: ۱۹۲)

لاتكون جماعة "أبولو" مذهبا أدبيا ولذلک كانت صلتها قوية بمدرسة البعث والتقليد

وحاولت أن تمد القنوات بينها وبين مدرسة الديوان كما اتصلت بمدارس الأدب الغربی علی مختلف فنونه ومواقعه. (محمد براده، ۱۹۸٦م: ۹٤و۹٥)

وبعد هذه الدراسات والكتابات فلننظر إلی هذا السؤال: هل تأثر النقد العربی بالغرب تماما ونسی التراث النقدی القديم بحيث لايرتبط بالتراث العربی القديم ويغفل الرواد من النقاد العرب، القيم الثقافية القومية؟

لم تكن مدرسة الديوان خاضعة فی كل اتجاهاتها النقدية لما أملاه الفكر النقدی الإنجليزی فی بيئة الرومانتيكيين أو غيرهم إذ كانت للديوانيين نظراتهم الخاصة وارتباطهم بتراثهم العربية وأن يقيموا جسرا بين الثقافتين العربية والأوروبية. (هدارة، ۱۹۹٤م: ۳٤۱) أما بجانب هذه الإيحاءات والإلهامات الغربية فی شعر هذه المدرسة إيحاءات وإلهامات كثيرة من الشعر القديم لأن هذه المدرسة لم تنفصل انفصالا تاما عن نماذج الشعر العربی، وإن كانت كتاباتها النقدية فی شعراء الإحياء توهم ذلک. والحقيقة أنها كانت تتصل بروائع الشعر السابقة التی تقرب من ذوقها، مما قرأته عند "ابن الرومی" و"المتنبی" و"الشريف الرضی" و"أبی العلاء" وقد كتب المازنی فصولا طريفة عن ابن الرومی وأشاد بشعره إشادة واسعة وأفرد له العقاد كتابا، وكتب مرارا عن المتنبی وأبی العلاء المعری و.... .

فهم لم ينفصلوا ولم يستقلوا تماما عن الشعر القديم... وليس هذا عيبا فی المدرسة، بل هو حسنة كبری لها، فإنها بذلک تدخل فی مجری الحياة الأدبية بقوة وتصبح تيارا نافذا عاملا فيه تيارا فيه من الروح والحياة العربية ومن إلهامات الغرب وقراءة آثاره، فهم شرقيون غربيون بل هم مصريون عبروا عن روح عصرها المتنشائمة تعبيرا قويا، وطبعوا هذا التعبير بطوابع الثقافة الحديثة وكل ما اكتسبه العقل المصری من رقی. وإذا كانوا فی أول الأمر قد نقدوا شعراء الإحياء وعابوهم بتسجيلهم الأحداث السياسية والاجتماعية فإنهم اضطروا اضطرارا أن يسلكوا فی بعض الأحيان سبيلهم وخاصة "العقاد" الذی يختلط بعد سنة ۱۹۲۲م بالحياة السياسية وأصبح عضوا عاملا فی التعبير عنها باسم أحزابها، ولم يقف بهذا التعبير عند النثر، بل مدّهُ إلی الشعر. (طالبی، ۱۳۸٤ش: ٦۸ نقلا عن العقاد والمازنی: ۲)

وفضل مدرسة الديوان بأنهم اضطلعوا على الأدب الإنكليزى واستفادوا من مبادئ نقده وحاولوا فى ثورتهم على القديم أن يجدوا فى الشعر العربى الحديث ما وسعهم الجهد متخذين من قضايا النفس والذات والآراء والخواطر الإنسانية أساسا لانطلاقهم فى النظم. (أبوالشباب، ١٩٨٨م: ٩٥) ولقد كانت هذه المدرسة مستقلة فى آرائها ولم تفن فناء تاما فى الأدب الأجنبية لأنها تحصنت ضد هذا الفناء والخضوع بما لقحت نفسها من الأدب العربى سابقا وفى أثناء مقاربتها لهذا الأدب فأعانها ذلک على سلامة الرأى والتمييز، وجنبها الوقوع فى إسار التقليد. (أبوكريشة، لاتا: ١٠٠)

وكان على جيل الرواد من النقاد العرب إذن الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدى أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية. أما التيار الأول فقد قدم طروحات تتعلق ببناء مشروع نقدى عربى مستقل نسبيا عن التيارات النقدية الغربية ومتواشج مع التراث النقدى العربى القديم. مثلما فعل حسين المرصفى فى كتابه "الوسيلة الأدبية" ومصطفى صادق الرافعى فى "تاريخ آداب العرب" وجرجى زيدان فى "تاريخ آداب اللغة العربية". (غسان سيد، مجلة الموقف الأدبى)

ونرى أن جيل الرواد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية واطلاعهم العميق على مناهج البحث فى الدراسات الأدبية الأروبية الحديثة، ولم يغفل هؤلاء الرواد فى لحظة اتصالهم بالثقافة الأروبية عن النظر فى القيم الثقافية القومية بل نراهم وهم يبذلون أقصى جهودهم فى تطوير هذا التراث القومى والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية. لأنهم كانوا مقتنعين بأهمية ما يفعلونه من أجل تعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أن يواكب المتغيرات العالمية. فلم تكن النهضة إذن إلا شعورا بالقلق الجم لم يستيقظ فيجد نفسه متخلفا عن الركب. ولأول مرة يتعرض الأدب العربى القديم للبحث والتدقيق ولا شک فى القيم التى توارثتها الأجيال المختلفة بالاعتماد على أدوات فنية غربية بعد أن بدا النقد العربى القديم عاجزا عن القيام بهذه المهمة الصعبة لأنه كان يقوم فى كثير من الأحيان على مجموعة من الانطباعات اليسيرة التى طغت عليها محاولات البلاغة اللفظية والأحكام الجاهزة دون تعليل.

إن المناهج النقدية الأروبية فرضتها ظروف محددة عاشتها تلك المجتمعات لأن كل تغير في مجال الفكر والفن لايحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة في المجتمع. ولذلك كانت ولادة هذه المناهج وتطورها يحدث بصورة طبيعية أما عندما عمدنا إلى نقل هذه الاتجاهات النقدية الجديدة دون تأمين الوسط المناسب، فإننا نكون قد حكمنا عليها بالموت سلفا مثلها في ذلك كمثل نبتة لاتعيش إلا في المناطق الاستوائية أو المدارية مثلا وتنتقل إلى خارج موطنها الأصلي دون تأمين الظروف المناسبة لاستمرارها في الحياة.

والمشكلة أن النقد العربي المعاصر لايستطيع التخلص من هذه الإشكاليات التي عاني منها النقد العربي الحديث منذ مطلع عصر النهضة على الرغم من بعض الدراسات المتميزة التي يقوم بها بعض النقاد العرب مثل شكري عياد ومصطفى ناصف وجابر عصفور ووهب رومية وغيرهم، لا بل إن بعضهم ينظر بعين التقديس إلى كل ما يصدر عن النقاد الغربيين. يكفي أن ننظر إلى مقالة الدكتور حسن سحلول في مجلة المعرفة السورية للتأكيد من حالة الاستلاب التي يعاني منها النقد العربي المعاصر، إذ يذكر أكثر من ثلاثين اسما لنقاد غربيين في صفحات قليلة. (غسان سيد، مجلة الموقف الأدبي)

إننا نظن أن النقد العربي الحديث بعيد عن الموضوعية وعن المنهج العلمي الدقيق، وذلك لأنه لم يستطع تطوير النقد العربي القديم ولا أن يتمثل مناهج النقدية الغربية الحديثة، ولا أن يخلق منهجا نقديا عربيا جديدا يستمد خصوصيته من خصوصية علاقته بواقعية، دون أن ينقطع عن المناهج النقدية العالمية. يقول الدكتور شكري عياد: «ونحن نعترف دائما بأننا لن نستطيع فهم القديم –كما يتاح لنا فهمه اليوم– إلا إذا نظرنا إليه بعيون معاصرة ولايقتصر ذلك على الوعي بمشكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضا.» (شكري عياد، ١٩٣٣م: ٦)

النتيجة

تأثر النقد العربي بالغرب وحاول العرب تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية وبعد هذا الاتصال أدركوا أن للنقد أصولا وقواعد فنية فأدخلوا تلك القواعد والفنون إلى الأدب العربي ونقده. تأثر أكبر مدرسة نقدية وهي

مدرســة الديوان بالأدب الأروبی المعاصر وقد نبــع تيار النقد العربی الحديث من النقد الغربی وقد أحدث هذا النيار أثرا كبيرا فی الشعر العربی وحركة التجديد للشعر العربی.

إن الــرواد من النقاد العرب فی اتصالهم بالثقافة الأروبية لم يغفلوا عن القيم الثقافية العربية وبذلــوا جهودهم فی تطوير هذا التراث ولم ينفصلوا من القديم تاما. إن القاعدة الأساســية للســير بهذا النقد فی الاتجاه الصحيح موجودة وذلک بفضل جيل الرواد من النقــاد العرب فی العصر الحديث الذين جمعوا بين الأصالة والمعاصرة. وهذه التطويرات من أجل تطور منهج نقدی عربی ولن يكتب لهذا المنهج النجاح إلا إذا جمع بين التراث العربی النقدی والمناهج النقدية الحديثة.

المصادر والمراجع

أبوالشــباب، واصف. (۱۹۸۸م). *القديم والجديد فی الشــعر العربی الحديــث*. بيروت: دار النهضة العربية.

ابوكريشة، طه مصطفى. (لاتا). *ميزان الشعر عند العقاد*. لامک: *لاتا*.

أحمد كمال، زكی. (لاتا). *النقد الأدبی الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

أســدبور كياســری، فاطمــه. (۱۳۸۷ش). *موازنة بــين آرای نقدی وادبی عباس محمــود العقاد واحمدزكی ابوشادی*. الأستاذ المشرف: حسين شمس آبادی. جامعة تربيت معلم فی سبزوار.

باقری، مرتضی. (۱۳۸۷ش). *مدرسة الديوان ودورها فی الأدب العربی المعاصر*. الأستاذ المشرف: محمدعلی طالبی. جامعة تربيت معلم فی سبزوار.

برادة، محمد. (۱۹۸٦م). *محمد مندور وتنظير النقد الأدبی*. القاهرة: دار الفكر.

الجندی، أنوار. (۱۹۵۷م). *نزعات التجديد فی الأدب العربی المعاصر*. لامک: مطبعة الأعلام.

الحــاوی، إبراهيــم. (۱۹۸٤م). *حركة النقد الحديث والمعاصر فی الشــعر العربی الحديث*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

حسين، طه. (۱۹۵٤م). *تاريخ الآداب العربية*. مصر: دار المعارف.

خفاجی، عبدالمنعم. (۱۹۸۵م). *دراســات فی الأدب العربی الحديث*. الجزء الثانی. القاهرة. مكتبة الكليات الأزهرية.

درويش، حسن. (۱۹۸۸م). *النقد الأدبی بين القدامی والمحدثين*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ربيعی، محمود. (۱۹٦۸م). *فی النقد الشعر*. القاهرة: دار المعارف.

شـاذلی، عبدالسلام. (۱۹۸۹م). *الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث*. بيروت: دار الحداثة.

شـكيب انصاری، محمود. (۱۳۷٦ش). *تطور الأدب العربي المعاصر*. أهواز: جامعة شـهيد چمران أهواز.

صابری، علی. (۱۳۸٥ش). *النقد الأدبي وتطوره في الأدب العربي*. طهران: سمت.

ضيف، شوقی. (لاتا). *الأدب العربي المعاصر في مصر*. الطبعة العاشرة. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــــ (لاتا). في *النقد الأدبي*. القاهرة: دار المعارف.

طالبی، محمدعلی. (۱۳۸٤ش). *المختصر في النقد الأدبي*. طهران: ناشر عابد.

عباس، إحسان. (۱۹۸۱م). *تاريخ النقد الأدبي عند العرب*. بيروت: دارالثقافة.

العقاد، عباس محمود. (۱۳۸۲ش). *مناهجه، آراءه، معاركه النقدية*. طهران: حروفية.

ـــــــــ (۱۹۳۷م). *شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي*. القاهرة: مطبعة حجازی.

ـــــــــ (۱۹۸٤م). *ساعات بين الكتب*. بيروت: لانا.

عياد، شكری. (۱۹۳۳م). *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. الكويت: عالم المعرفة.

الفاتح البدوی، زينب. (۱۹۹۰م). *دراسة نقدية مقارنة*. السودان: مطبعة جامعة الخرطوم.

مرزوق، حليمـی. (۱۹۸۳م). *تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

مندور، محمد. (لاتا). *النقد والنقاد المعاصرون*. القاهرة: مطبعة نهضة مصر.

هدارة، محمدمصطفـی. (۱۹۹٤م). *بحوث في الأدب العربي الحديث*. القاهرة: دار الفكر العربي.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١١٥ ـ ١٣١

دراسة تحليلية لرواية «الثلج يأتى من النافذة» لحنا مينة

محمد هادى مرادى*
محسن خوش قامت**

الملخص

إنّ حنا مينة من الكتّاب الذين يعدّون فى إطار المدرسة الواقعية. وقد برز فى الرواية السورية منذ روايته الأولى "المصابيح الزرق" عام ١٩٤٥م، وفرض نفسه فى المؤلّفات التالية بصفته كاتباً موهوباً غزير الإنتاج وهو يميز عن الروائيين الآخرين فى أنّه استمدّ رؤيته الروائية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع. ويرى بإمكان الواقعية أن تهضم مجموع التيارات المعروفة سواء أكانت رومانسية أو رمزية؛ وهذا الموقف يفسّر كيف أنّه يستخدم الرمز أو تقنيات عصرية فى روايته.

و"الثلج يأتى من النافذة" رواية بطل يهرب فى البداية عن مواجهة الاستبداد ولكن فى المراحل المختلفة تعلّم مبادئ النضال واجتاز مراحل الوعى، ويتطوّر شخصيته من مستوى الشخص العادى إلى مستوى البطل الثورى والمناضل. قمنا فى هذه الدراسة بتبيين رؤية حنا مينة الواقعية وسماتها فى روايتنا هذه من جهة والكشف عن دلالة الأشياء الجامدة، من جهة أخرى، خاصة النافذة وهى تلعب دوراً هاماً فى تصوير مراحل تطوّر شخصية البطل.

الكلمات الدليلية: حنا مينة، الواقعية، الأشياء الجامدة.

*. جامعة العلامة الطباطبايى، طهران، إيران. (أستاذ مساعد). Hadim29@gmail.com
**. جامعة العلامة الطباطبايى، طهران، إيران. (طالبة مرحلة الدكتوراه).

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٧/٨هـ. ش

المقدمة

يقدّم الكاتب السورى حنا مينة فى رواية "الثّلج يأتى من النافذة" التى نشرتها وزارة الثقافة بدمشق فى العام ۱۹٦۹م، رؤية للعالم تختلف عن الأمثلة التى رأيناها حتى الآن. تتّخذ هذه الرواية من البيئات الشعبية المسحوقة إطاراً مكانياً لأحداثها وشخوصها فتبرز بذلك رؤيتها غير التقليدية للإنسان العادى حيث نراه يعى مستقبله ويسهم فى الثورة على الواقع. إنّ حنا مينة يصنّف فى إطار التقليد الواقعى فى الأدب السورى ويعتقد بإمكان الواقعية أن تتضمّن مجموع التيارات المعروفة مثل الرومانسية والرمزية وهذا الرأى يفسّر ويبرّر استخدام الرمز أو تقنيات عصرية فى رواياته. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافذة" صوّرت حركة المجتمع وتطوّره بالرؤية الواقعية الاشتراكية ولا شك أن هذه الرؤية تفرض على حنا مينة الغوص فى جذور المشكلات والكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباک التى تسود المجتمع كما تفتح أمامه مجال رسم طريق الخلاص حسب رؤيته، من خلال إيماءات وإيحاءات بالعالم الجديد الذى يحلم به. وتعدّ هذه الرواية ذاتها خطوة على طريق تحقيق هذا العالم. ولئن كان حنا مينة على حدّ قوله كاتب الفرح والكفاح الإنسانيين لأنّه يعرف كيف يصغى إلى دبيب الحياة فى قلب الجماد. فإنّه كذلک الروائى الذى يعرف كيف يوظّف الجماد فى خدمة الحياة- حياة أبطاله وهذا أحد أسرار تقنيات الرواية الحديثة. اهتمّ عدد من النقاد المعاصر بتحليل ودراسة عناصر القصة والبنية السردية فى هذه الرواية، خاصّة الكاتب السورى فاضل السباعى علّق على مؤلّف حنا مينة فى مقال نشره فى مجلة الآداب انتقاداً خشنة. وهنا ما يهمّنا هو أن نبين كيفية امتزاج الرؤية الواقعية عند حنا مينة واستخدام الأشياء الجامدة التى لها دور دلالى فى الرواية. لذلک نهتمّ فى هذه الدراسة بتبيين سمات الواقعية فى الرواية أولاً والكشف عن الوظيفة الرمزية لبعض الأشياء الجامدة ثانياً.

تطوّر الرواية العربية

إنّ أغلب الدراسات اتّفقت على أنّ الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. «على أثر اتصالنا بالآداب الأوروبية فى العصر الحديث تولّدت

نظـرة جديدة لم يكن لـلأدب العربي بها عهد مـن قبل، فأخذ النثر العـربي يغزو مجالاً جديـداً هـو مجال الرواية والقصـة.» (غنيمي هلال، لاتا: ١٥) وهـذا الرأى هو الرأى الأصـوب والأدق علمياً، لأنّ الرأى الآخـر والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوعها وبين الخصائـص الفنية للرواية كنـوع أدبى محدد. هذا بالإضافة إلى أنّـه يتصوّر أنّ الأنواع الأدبية تسـير سيرتها الحياتية المسـتقلة وتنقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشـر منتجى هذه الأنواع الأدبية أى أنّهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها ويفصلونها عن تاريخها التى هى المكون الأصلى لها. (البحراوى، ١٩٩٦م: ٣٧٠)

ففى أوّل عهدنا بالرواية لم نتخلّص نهائياً من رواسـب القديم إما فى الأسلوب وإما فى القالـب، مع مزاوجتها بالتأثر الغربى فى التصويـر والغاية. (غنيمى هلال، لاتا: ١٦) وفى المرحلة الثانية جاء تيار الوعى بمثابة ثورة عارمة على الرواية التقليدية[1] وتخلّصت القصة فى بنائها الفنى من رواسـب القديم وأخـذت تتطلّع إلى آداب الغرب لتخلق أدباً عالميـاً قصصياً. وهنا تأثّرت بالمذاهب الأدبيـة المختلفة دون أن تلتزم الحدود الصارمة لواحد منها. (المصدر السـابق: ١٧) تجلّى تأثير الرومانتيكية فى الرواية العربية، وتمثلت فى الإحسـاس المفرط بالذات، وطغيان العنصر العاطفى، والمغامرات، والاندفاع وراء الصور الشاعرية، والإغراق فى وصف الطبيعة، وتشخيص عناصرها، والنهايات الحزينة، والثورة على الظلم والظالمين، وحـب العزلة، والابتعاد عن الناس، والثورة على القيود اللغويـة، والميل إلى التحرر، والانطلاق فى التعبير. (حمـدى، ١٤٠٣ق: ٧٤٣) وقد اتّخذ التأثير الغربى الرومانتيكى فى أدبنا الروائى طابعا آخر فريدا ازدوج فيه التأثير الغربى والشـرقى معاً، وذلك فى المعانى التى أضفاها الرومانتيكيون على شـخصية «شهرزاد» كمـا ورد فى ألـف ليلة وليلة العربيـة. (غنيمى هلال، لاتا: ٢٤) وبعـد ذلك ظهر تأثير الواقعيـة الأوروبية متعدد النواحى والمصـادر. و«من ميزات هذه الروايات أنّها تكون خليطاً من التشاؤم والتفاؤل تبعاً للموضوع وظروف الواقع الذى تعكسه رؤية الكاتب تجتنب من التركيز الشـديد داخل الشـخصيات كما تمثّلت غلبة الرؤية السياسية على

1. HYPERLINK” http://etudiantdz/vb/t33304.htm/.

الموضوعــات.» (صليبا، ۱۹۸٥م: ۱۸۰) وأهمّ الموضوعات التى تتحدّث عنها الروايات الواقعية هى الأحداث السياسية الكبرى وانعكاسها. وتؤكّد الواقعية على الانطلاق من إيديولوجية محدّدة للحياة والإنســان ومفهوم للفن وذلــك يجعل رؤية الفنان أكثر عمقاً وشمولية وتماســكاً، إنّ مثل هذه الإيديولوجية يمكن أن تكون سلاحاً بيده يساعده على تشــريح الظاهرة التى يعالجها، فيظلّ بمنأى عن تخبطات الحدس والتخمينات التى يمكن أن توقــع أدبه وفنه فى وهاد الســطحية والمحدودية وعلى أية حال فــإنّ الفنان الثورى ينبغي ألا يضحــى بالفن على مذبح الأفكار. فالتناغم والتآلف بين الإيديولوجية والفن هو أمر يرتقي بالفكرة ويسمو بالفن فى الوقت نفسه. (إسماعيل، ۱۹۷٤م: ۱۸) ثمّ دخلت الرمزية فى رحاب الرواية بعد نشــأتها فى عالم الشعر واتخذت الروايات الرمزية أحياناً شكلاً صوفياً واتبعت الغريب والخارق فى تطوّر أحداثها لتفسّر لنا حياة الإنسان تفسيراً عقليــاً. و«مما يلاحظ على هــذه الروايات أنّها لاتعبّر عن طموحات المجتمع بل تحاكى الروايات الغربية وتنعكس ميزاتها بحيث توغل بعضها فى الرمز وتصير أشدّ غموضاً فى الفكرة وقلّما نجد رواية تعالج واقع الحياة وتلقّى الضوء على خبايا المجتمع.» (مندور، ۱۹٥۷م: ۱۲۷)

نبذة عن حنا مينة

إنّه واحد من الروائيين القلائــل الذين احترفوا الفن الروائى فكانت الرواية أداته الرئيســية وهمّه الأخيرة : «إمّا أن أكون روائياً أو لا أكون.» (مينة، ۱۹۷٤م: ۱۸۸) حنا يقول متحدّثاً عن تجربته: «لقد بدأت حياتى الأدبية بكتابة القصة القصيرة عام ۱۹٤٥م، ونشــرت أقاصيص فى صحف ومجلات ســورية ولبنان ولكنّنى لم أجمعها وبعضها ضاع.» (مينــة، ۱۹۷٦م: المقدمــة) و«إنّ مســيرته الخاصة معروفة تماماً، فهو ينتمى إلى وســط فقير، توقّف عن الدراســة فى نهايــة الحلقة الابتدائية والتحق بمهــن مختلفة قبل أن يتمّ الاعــتراف بموهبتــه الأدبية ويبدأ العمل فى المجال الثقــافى. وفى الحوارت العديدة التى أجريــت معه أعلن أنّــه هاو للكتابة وعصامى ولايعترف بأيــة تلمذة على كتّاب عرب أو أجانب. وتجربته الأدبية شــديدة التميز لأنّــه يؤكد أن تعليمه الأدبى تمّ فى المنزل عن

طريق الإصغاء للقصص التى كان الأهل يقصّونها أمامه. ولايعترف بأى مصدر لوَحيه ما عدا تجربته الشخصية المتّسمة بالصراعات الوطنية والسياسية ويعلن أن كتابته تأثّرت بالأفكار الماركسية المتمثّلة فى النضال لتحسين أحوال الشعوب.» (فوتيية، ٢٠٠٧م: ٥٢)

إنّ تجربته الروائية تشكّل مساراً متكامل الحلقات، كما أنّ الرؤية الاشتراكية والصراع الطبقى تتجسّد فى بؤرة رواياته. وربما تميز عن الروائيين الآخرين فى أنّه استمدّ رؤيته الاشتراكية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع وربّما وجدنا سبباً آخر يميز كاتبنا عن سائر الروائيين السوريين يتمثّل فى أنّه أغرزهم إنتاجاً إذ صدر له حتى الآن اثنتا عشرة رواية. (الماضى، ١٩٨٩م: ١٤٣) فالأدب بالنسبة إليه ليس شكلاً ولا مضموناً بل إنّه تعبير عن تجربة ومعاناة. المهم أنّ حنا مينة يفيض علينا بصور الواقع والصراع الاجتماعى والشخصيات الإنسانية المختلفة عاماً بعد عام، منذ "المصابيح الزرق" حتى "الياطر" و"المستنقع" لأنّ ذخيرته كبيرة وذاكرته قوية لم تتنه موضوعاته وتضعف حرارته. بل إنّ ذكريات طفولته البعيدة ظلّت أكثر مثولاً وتأثيراً من موضوعات الشباب الأقرب إلى حياتنا المعاصرة، وبعض رواياته أروع من الآخر جدلياً، ينتقل هذا التفوّق إلى الشكل والشكل عند حنا هو أسلوبه. لقد ازداد لغته الشاعرية، البسيطة غنى وكثافة وإيحاء وملحمية، فأصبح جمالها وتجميلها قرينتين لصدق الواقع ونقاء الفكر: إنّه ببساطة يقف فى قلب المسحوقين ويعبّر عن آلامهم وأحلام المثقّفين. (عصمت، ١٩٧٨م: ٢٢) وباختصار أكبر حنا مينة من خلال عناوين بعض رواياته (الشراع والعاصفة، والثلج يأتى من النافذة، والشمس فى يوم غائم) يرسم صورة التحدّى الإنسانى الكبير فى وجه الظلم الاجتماعى. إنّه أديب لم ينس أصله ولم يتنكر لطبقته بل ظلّ ملتزماً بهموم وآمال المسحوقين والشعراء والفنّانين فى كل أعماله.

الواقعية عند حنا مينة

يقول حسام الخطيب إنّ الواقعية السورية أصبحت الاتجاه المسيطر فى سنوات الستينيات بصورة متوازية مع تنامى التيار الوجودى من جهة وانتشار الأفكار الماركسية من جهة أخرى ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية. (الخطيب، ١٩٨١م: ٤٢)

إنّ الأدب مرتبط بالواقع برباط مرجعي والكاتب الواقعي يرى أنّ الكلمات قادرة على التعبير عن الواقع المعاش للناس وأنّ هناك تطابقاً بين الكلمات والواقع ولو أنّ الرؤية الساذجة للعلاقة بين الواقع والكتابة تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية. (فوتيية: ٥٢، ٥٣) وروايات حنا مينة تمثّل تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع ويتتبع حركة تطوّره ويرهص بمجتمع جديد يعيد للإنسان إنسانيته التي سلبها المجتمع الطبقي المتناحر القائم على استغلال الإنسان وهو ينطلق في رواياته من مفهوم للإنسان يتمثّل في كونه كائناً طبقياً. (الماضي، ١٩٨٩م: ١٤٣) ويلحّ حنا مينة في مقابلة له مع مجلة النهج عام ١٩٨٥م على الطابع الإنساني العميق للعلاقة التي يقيمها الأدب مع الواقع. يقول: «في البدء على أن أقول ما أعتقد وما أثبتته التجربة الروائية التي عشتها. وهذا الاعتقاد هو أنّه لا شيء يدخل الذات أو ينعكس فيها ويخرج منها بنفس الشكل الذي دخل. الذات معمل داخلي، كيميايي، يمزج العناصر الواردة إليه ويطوّرها بطريقة أخرى. ولهذا قلنا وسنظلّ نقول إنّ الانعكاس عملية معقّدة بأكثر مما يتصوّر المرء للوهلة الأولى. وحتى المدرسة الانطباعية لم تردّ الأشياء الخارجية بنفس الطريقة التي التقتها عدسة العين ... ومن هنا تتشكل الأشياء بعد انعكاسها في الذات وتغدو أشياء أخرى.» (مينة، ١٩٩٢م: ٣٠٢) إنّ حنا مينة يأخذ بنظرية الانعكاس الماركسية ولكنه يؤكّد أن هذا الانعكاس مارٌّ على غربال الإحساس البشري (وينسى أن يضيف غربال الكلمات). وهو يقف في المقابلة نفسها ضد المثاليين الذين يعتقدون أن الفكر يسبق الوجود وهكذا يلتحق بمفهوم الواقعية الكلاسيكية المستوحاة في سورية من ترجمة الكتّاب الفرنسيين الكبار في القرن التاسع عشر والتي جرى تكييفها مع متطلبات الحياة العربية. (فوتيية: ٥٣)

إنّ حنا مينة مؤلّف متفائل قانع بأنّ الأشياء يمكن أن تتغير وأن الصراع يجب أن يقود إلى تقدم التاريخ وهو يلتقي مع أهداف الواقعية الاشتراكية التي يعدّه النقاد رأس القافلة فيها ولا سيما مع صدور "الثلج يأتي من النافذة". إنّ تيار الواقعية الاشتراكية جرى تأسيسه في الاتحاد السوفيتي منذ ١٩٣٢م يأخذ أبعادا واسعة في العالم العربي في سنوات الأربعينيات. وهو لايشكّل مدرسة أدبية حقيقية بقدر ما يثبّت أهداف أدب الملتزم بطريق الاشتراكية. ويتعلّق الأمر هنا بإظهار الناس والأحداث في تطوّرها

الثورى لإيقاظ وعى الجماهير وخلق أبطال إيجابيين مهمّتهم الإشارة إلى الطريق الصحيح وتقوية إرادة تقليدهم. «إنّ حنا مينة يتبنى هذه الأفكار ولكن غنى تجربته يأتى من أنّه يبيح لنفسه كل الحريات للتوصل إلى هذه الأهداف وكل إجراء أدبى مهما كان شرعى فى رأيه حين يندرج فى المشروع السردى للرواية ويخدمه. يقول مينة عام ١٩٨٠م: إنّ المدرسة الواقعية يمكن أن تهضم مجموع التيارات المعروفة سواء أكانت رومانسية أم رمزية. (مينة: ١٥٦) وهذا الموقف يفسّر كيف أنّه يستخدم الرمز أو التقنيات عصرية فى رواية "الثلج يأتى من النافذة".

عرض الرواية

هذه الرواية ترصد أحداث عامين من عمر شاب مناضل التجأ إلى خارج حدود بلده وويحس مطارديه أنّى سار أو أقام أو عمل. وإنّه لأمر جديد وطيب أن تعالج رواية عربية مثل هذه الهموم لدى مناضل عصامى هو إلى ذلك مثقّف مرهف الحس وكاتب يحبر المقالات والقصص والروايات الطويلة.

يتسلل فياض من الحدود السورية اللبنانية سيراً على الأقدام بعد أن أخذت السلطات الرجعية الحاكمة فى سورية ذلك العهد تطارد التقدميين. لقد لوحق فى دمشق بوصفه كاتباً يسارياً معارضاً فاضطرّ إلى الانقطاع عن مدرسته – وهو المعلّم – متوارياً عن الأنظار فترة إلى أن نصحه رفاق له مغادرة البلاد ومواصلة المعركة من الخارج، فالتجأ إلى لبنان وفى ظنّه أنّه متمتع فيها بقسط من الحرية.

وفى بيروت يقيم بين أفراد أسرة رفيقه اللبنانى "خليل غزالة" فترة، عالة عليهم وهم فقراء. يشغل بعدها عاملاً فى مطعم الجبل متنكراً باسم "ميشيل" بيد أنّه ما يلبث حتى يترك العمل عائداً إلى بيت رفيق النضال خليل. ثمّ يراد له تحت الخوف من اكتشاف مقره، أن ينتقل إلى بيت رفيق آخر ليس له به معرفة سابقة، هو "جوزيف بوعبدة". وهنا ينعم فياض بمستوى لين من المعيشة يهيئ له فرص المطالعة والكتابة. ولكن مضيفه يخسر فى يوم قريب عمله فيرحل عنه فى صمت ليعثر على عمل فى بناء يشيد متخفياً تحت اسم "سليمان" سرعان ما يتركه إلى "مصنع مسامير" صغير فى سفح جبل، يكون فيه العامل

الوحيـد مقيمـاً على مقربة منه. إلّا أنّه يضطرّ إلى الرحيل بعد أن ثبت له أن السـلطات التي تلاحقه قد اهتدت إلى مقرّه. ويعود إلى بيت جوزيف ... وهناك يوافيه أحد الرفاق ليصحبه إلى حيث لا نعلم. فإنّه يجب أن يغادر هذه المنطقة.

ذلـك، بإيجـاز بالغ، ما وقع لفياض خلال الأشـهر الأولى مـن التجائه إلى خارج الحدود. ولقد كانت فترة من العمر غنية بالحوادث والأحداث التي انسحبت حتى غطّت معظم صفحات الرواية، الأقسام الأربعة الأولى منها. (مينة، ١٩٧٧م: حتى نهاية الصفحة ٣٤٥)

وأما القسـم الخامس الأخير مـن الرواية فيحدّثنا عمّا وقع لمناضلنا الشـاب في مراحـل أخرى من حياته وهو في منفـاه الاختياري. ونعرف أن فياض قد ألقي القبض عليه بعد عام إضافي وهو في قبو يحتوي على مطبعة تقوم بطبع المنشـورات السـّرية. ثم نعرف أنّه قد اطلق سراحه بعد أن أمضى في السجن نحو أشهر ستّة، وبدا لنا أنّه قد أتيح له بعدئذ أن يتوارى وأن يعمل أيضاً متنكراً. حتى إذا اشتدّت عليه قبضة مطارديه. آثر أن يلتجئ – والفصل شـتاء – إلى قرية نائية في جبل لبنان. وهناك يتوفّر له جو هادئ وإن كان كئيباً فيفرغ من وضع قصته الطويلة. ثمّ يقرّر بعد هذا الاغتراب الطويل العودة إلى وطنـه. ويجتاز الحدود الفاصلة الموضع ذاته الذي تسـلل منه قبل عامين ... ويقبل تراب الوطن ... ويسـتقبل دمشـق هاتفاً وكأنّه يؤدي قسـماً: أبداً لن أهرب بعد الآن. (المصدر نفسه: ٣٤٥، ٣٧١)

السمات الواقعية للرواية

«إنّ إقناع القارئ يشكّل أحد شروط الكتابة الواقعية، وعلى النص أن يتوصل إلى إقناعه بأن العالَم الذي يقدّمه يمكن أن يكون له وجود في الواقع، وأنه يتطابق مع الواقع المعاش. وفي سبيل هذا الهدف على الكاتب تبرير العرض لأقصى درجة وجعل عناصر القصة يتضافر بعضها مع بعض.» (فوتيية، ٢٠٠٧م: ٥٧)

إن أشخاص رواية "الثلج يأتي من النافذة" هم نماذج بالتأكيد، ولكنّهم مميزون أيضاً بأفكارهم وأنشطتهم (دون اهتمام بصفاتهم الجسدية). إن لهم ماضياً وتاريخاً ولاينبثقون

من العدم ليختفوا من حيث أتوا حيت يتوقفون عن تأدية وظيفة في البرنامج الســردي. فمواقفهم وأفعالهم وأفكارهم معلنة بواســطة الأشــخاص الآخرين أو الراوي. كما أن القارئ يملك معلومات كثيرة حتى فيما يتعلق بأشخاص يبدون ثانويين، إلا أنّهم يملكون الحيوية. ومن النادر ألا يبدي أحد الأشخاص دليلاً على مشاعر نبيلة أو لايثير تعاطف القــارئ ولو جرى تقديمه بطريقة ســلبية في لحظات أخرى. (المصدر نفســه: ٥٧) ولكنّ الشــخصيات توزّعت ما بين النجاح والفشــل. وما يلاحظ أن الإخفــاق كله كان من نصيب أولئك الذين أســبغ عليهم المؤلّف لبوس النضال في حين أصابت الشــخصيات الأخــرى اللامنتمية والســاذجة والطيبة معاً حظاً أوفى من النجــاح. وآية ذلك أن من أشــق الأمور على الروائي أن يلبس شخصاً من شخوصه لبوساً فكرياً ويعهد إليه بأداء مواقف عالية ســامية، أن ذلك يتطلب من الكاتب وعيــاً ودراية بأصول الفن الروائي وخبرة طافحة بشــؤون الحيــاة جميعاً وإنّ خطأ ما في تكوين الشــخص الروائي يجعل منه نموذجاً غير مقنع شــبحاً يروح ويغدو أمــام القارئ على غير مقتضى العقل ومنطق الأشياء. (السباعي، ١٩٧٠م: ٦٧)

إن المحيط الذي يتطوّر فيه الأفراد شديد الارتباط بتجربة من تجارب الحياة وهؤلاء الأشخاص يمكن تمييزهم وتعريفهم بدرجة رئيسة من خلال أنشطة يومية: الأكل، والفسحة المســائية، والحديث مع معارف، والمشــاركة في عرس، والعمل. (فوتيية: ٢٠٠٧ م: ٥٧) وهــذه الرواية من الروايــات التي تعنى بطبائع أبطالها وبالمنــاخ الاجتماعي والروحي الــذي ينتمون إليه، وإنّ من أبطال روايتنا هذه: المناضل والعاشــق والطامع والمخذول والبرجــوازي والرأسمالي والبغي العاهرة. (الســباعي: ١٩٧٠ م: ٦٨) وهناك حكايات ثانوية يمكن أن تبدو اختيارية أو حتى إضافية تقوّي الشــعور بألفة العالم الذي يعرضه النص بإعطاء مســحة فنية للقصة. وهذا ما يحدث على ســبيل المثال لدى ذكر العرس الذي تعزف فيه عائلة خليل لكسب بعض المال، (المصدر نفسه: ٢٧٠) أو حادث السير الذي جرى بين سائق أبو روكوس وسائق آخر. (المصدر نفسه: ٢٧٨) وهذه المقاطع تفيد في ربط العالم الذي يعرضه النص المتخيل بواقع يعيشه القارئ يومياً.

إنّ البنية العامة للقصة تؤدّي أيضاً هذا الدور، فهي تُرســى في "محيط" خارج القصة

مشترک بين الأشخاص والقارئ. صحيح أنّ الإحالات التاريخية قليلة، ويستنتج من بعض الإشارات أن الأحداث المروية تقع فی سنوات الخمسينيات فی فترة "حلف الدفاع المشترک" علی أن النقاط المتعلّقة بالأماكن اللبنانية الحقيقية هی علی العکس من ذلک تتکرر وتُموضع النص فی واقع معروف. تبدأ الرواية بمدخل حواری، يعطی النص شکل مقطع مأخوذ من مجری الحياة ويولّد الانطباع بأن المشهد يتعلّق بفضاء خارج النص ينتمی إلی الواقع فی حرکة مستمرة للزمن الذی يمضی ويرغم الراوی علی أن يلتقطه فی طريقه. (فوتيية: ٢٠٠٧ م: ٥٨، ٥٧)

حين رأته مقبلاً صاحت: ألم يوقفوک بعد؟ فقال فی نفسه : «يا لک من حمقاء» واکتفی بتحيتها من بعيد مشيحاً عنها بوجهه متجاهلاً سؤالها الأهوج. ثمّ دلف إلی البيت حيث تهاوی علی مقعد قديم وأغمض عينيه ناشداً الراحة والدفء. ولحقت به وطفلها علی ذراعها تارکة جاراتها علی مدخل الحديقة الصغيرة وقالت مرحبة: أهلاً وسهلاً.. أهلاً.. أمس کنّا فی سيرتک بل نحن منذ شهور فی سيرتک...کنا نتساءل: هل أفلت فياض؟ ولو کان عمی يقول: مستحيل، لو أفلت لجأ إلينا ويقول خليل: ربما کان مختبئاً حتی تسنح الفرصة... .» (السباعی: ١٩٧٠ م: ٧)

إنّ المقطع السابق يبين لنا الأماكن ويذکر أشخاصاً يفترض أنهم معروفون (ولا سيما بفضل وجود أدوات التعريف والأسماء) وأوضاعاً يومية يعبّر عنها بعبارات بسيطة دارجة وبذلک يوضع القارئ فی جو يبدو مألوفاً ومتصلاً بما قبله کما ينفتح النص علی ما هو خارجه. «إنّ النص يحيل علی مراجع ثقافية يجب أن يشارک فيها المؤلف والقارئ لتأکيد أثر الواقع وهذه المراجع يمکن أن تکون ممارسات: الحديث مع الجارات وعبارات الاستقبال. وهی تترک مجالاً هاماً لما بين النصوص أی لحضور نصوص أخری داخل المسيرة السردية.» (جنيت، ١٩٨٧م: ٨) وللنص لون شعبی فهو يتناول مجالاً جماعياً مشترکاً بين الناس، سواء أکانوا مثقفين أم لا. ويستند فی الأساس إلی تراث ثقافی مسيحی. ولکنّه يذکر أيضاً أمثالاً أو أساطير. وفی الوقت نفسه يروی النص تجربة مغلقة محدودة زمنياً (سنتان) ومکانياً (لبنان)، تتوازن حول بُنی ثابتة وتستند إلی تکرار والتوازی.

سموّ البطل إلى مرحلة المناضل الثورى

إنّ الروايات الملتزمة بالرؤية الاشتراكية تنطلق من إيديولوجية تحدّد مفهوماً معيناً للإنسان وتصوّراً خاصاً للعلاقات الداخلية والخارجية التى يتفاعل معها عبر صراعه مع القوى التى تحاول أن تقيد تطوره وتقدمه. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافذة" عبارة عن همزة وصل بين المناضل ونضاله فهى بعبارة أخرى تصف كيف يسمو البطل من مرتبة الإنسان العادى إلى مرتبة المناضل الثورى عن طريق التجربة الشخصية والصراع مع النفس والخارج. ونستطيع إذ ذاک أن نميز عدّة مراحل فى درب فياض الثورى:

أ. مرحلة التّعلّم فى المغارة على ضوء الشّموس: هنا حيث لا نوافذ ولا أبواب تعلّم خليل النضال. أما فياض فإنّه كان يافعاً ولم يستطع فى هذه المرحلة سوى أن يتلقّن المبادئ الثّورية الأولى. وهذه المرحلة إضافة إلى العمل النضالى والسجن فى الوطن ثمّ قرار الهرب إلى لبنان، تقع على خطّ الزمن قبل بدء الرواية.

ب. مرحلة التّردّد والتّخفى فى بيت أبى خليل: يبدو البطل فى البدء رافضاً، (الماضى: ١٩٨٩م: ١٤٢) إنّ هرب فياض من بلده ولجوءه إلى لبنان يعنيان أن روحَ النّضال لم تنضج عنده بعد: «كان عليک ألّا تفعل هذا كان عليک أن تصمد أكثر.» يقول له أبو خليل. ويذوق فياض مرارة السجن والغربة، مرارة الإغراء والدّعة. (بركة، ٢٠٠٢م: ٦٧) تلعب النافذة –كما سنرى – الدور الأساسى فى هذه المرحلة، فهى تكاد تُنسى البطل سجنه وغربته وتُغريه بالعودة إلى حياة ما قبل التجربة، حياة المثقّف البورجوازى (زواج، أولاد، هموم عائلية بسيطة، مغامرات...). ويضطرّ عندئذ أن يقارن بين خليل وجوزيف فيختار أن يعيش كخليل، مناضلاً ثورياً يكدح ويعمل. تُعدُّ هذه المرحلة حلقة رئيسةً يتقرّر فيها مصير البطل إنّها مرحلة تحوّلِ فياض من هارب متردّد إلى عامل مناضل.

ج. مرحلة العمل اليدوى الشّاق: إنّ العمل قيمة إنسانية وتجربة ضرورية للاندماج فى الواقع، (الماضى: ١٩٨٩م: ١٥٤)، لذلک يصمّم فياض على العمل بيديه ليثبت إنسانيته ويدفع عنها الفساد وإذا كان هربه إلى بيت خليل تعبيراً عن أزمة انتمائه كمثقّف بورجوازى صغير إلى الثّورة، فإنّ تصميمه على العمل يعد بمثابة انتصار على ما تبقى

فى نفسه من آثار الطبقة الإجتماعية التى ينتمى إليها.» (بركة: ۲۰۰۲م: ٦٧) وينخرط فى عداد العمال البائسين الذين تمصُّ البورجوازية دماءهم. يركزحنا مينة على الصراع الطبقى والبحث عن عالم جديد فإنّه يرى أن الإرادة الإنسانية هى الفصيل فى تحقيق الآمال وحل الكثير من المشاكل. (الماضى: ۱۹۸۹م: ۱٤۳)

د. مرحلة النّضال الفعلى: وتعدّ هذه المرحلة ذروة تجربة النّضال. فياض يعمل فى كتابة منشورات ثورية وطبعها، فهو قد تعدّى مرحلة العمل الفردى (المعاناة الشخصية) إلى نشر المبادئ الثورية (الكفاح السرّى والعمل القيادى). فالعمل إلى جانب الثقافة (فياض) والثقافة إلى جانب العمل (خليل)، هما طريق صنع المناضلين الثوريين وهما طريق الخلاص من الحيرة والتردد، بل الخلاص من الغربة. (الماضى: ۱۹۸۹ م: ١٥٤) لذلک يشعر فياض الآن بأن البرد ليس من الثلج وإنّما «البرد كان من الغربة والتجربة تمّت فى الغربة والآن وداعاً للغربة.» (مينة، ۱۹٦۹م: ۳۷۲)

الوظيفة الرّمزية للأشياء

إنّ حنا مينة من الذين اعتمدوا إلى وصف الأشياء وتوظيفها فى رواياتهم، ويعتبر مجدّدا فى هذا المضمار ورائداً. إنّ كل شيء فى روايات هؤلاء الروائيين له معنى ومغزى حتى الجمادات والأشياء المادية التافهة أو ثياب الأبطال أو حتى ثنية بنطالهم تدلّ على نفسياتهم، كما أنّ الأوساخ على الحائط أو الظّلمة فى الأزقّة تدلّ على طبقة معينة من المجتمع.

أ. النافذة

إنّ النافذة تواكب البطل الفياض طيلة إقامته فى لبنان أى فعليا من بداية الرواية إلى آخرها. وهى من العناصر الأساسية التى تكوّن التجربة النّضالية التى عاشها، فهى تشغل حيزا لا بأس به من حياته النّفسية وتلعب دوراً رئيساً فى معاناته الشخصية. «فالنافذة بادئ الأمر كوةٌ فى جدار تطلُّ على الخارج عندما كان فياض يقع فريسة صراعه الداخلى وعندما كانت تستغرقه أفكاره كان ينظر من النافذة دون اكتراث حتى باتت نظراته تنزلق على صحفة الأشياء دون أن تميزها. ولم يكن يرى من خلالها سوى

وجوه باهتة لايستوقفه منها وجه بعينه وليس للنافذة في هذا المعنى أية وظيفة روائية.» (بركة: ٢٠٠٢م: ٦٤، ٦٣) فوظيفتها هنا عملية لاتتعدّى السّماح للبطل بإطالة لا مبالية نحو الخارج أو السماح للمارة أو الجيران بنظرة عابرة أو فضولية نحو الداخل وللبطل حقّ إلغاء هذه الوظيفة وقتما يشاء. وذلك باستعمال السّتائر التي تجعل من النافذة جدارا كباقي الجدران يحجب داخل الغرفة عن خارجها.

١. تخلّي عن الصراع الداخلي: إنّ النافذة ما تلبث تستقطب انتباه السّجين وتستولي علي حياته النفسية فتقدّم له فرصة الهرب من واقعه المرير. وذلك بأن تعلّل أحلامه وتصرّفه عن صراعه النّفسي المؤلم. ويتمّ عمل النافذة هذا بوجود نافذة أخرى مقابلة لنافذته يطلّ منها رأس صغير جميل يرنو إليه بعينين برّاقين، عندئذ ترتعش أوصاله وتصيح غرائزه ويحسُّ أنّه يسكن الغرفة للمرة الأولى. ويعود سبب هذا الانقلاب المفاجئ في حياته إلى أمرين أولهما أن النافذة بالنسبة إليه هي المنفذ الوحيد للخروج من سجنه فهو لايستطيع مغادرة غرفته نهاراً حتى لو كان ذلك للذّهاب إلى المرحاض. وثانيهما أنّه يوجد في النافذة المقابلة وجة وابتسامة ودعوة إلى الحب «وهذا يكشف عن حب فياض الأفلاطوني لفتاة النافذة المقابلة وهي دينيز.» (السباعي: ١٩٧٠م: ٦٨) نافذتان متقابلتان في الأولى الوجه المضيء المؤطر بشعر مسبل فوق عنق أبيض وفي الثانية الوجه المعذّب بالانتظار ذو العينين الناريتين وراء النافذتين يستيقظ الحبّ وتضطرم الأحاسيس والغرائز. تؤدّي إطلالة هذا الوجه الباسم من النافذة إلى أن ينفي –ولو للحظة عابرة– صور الماضي المؤلم التي لاتنفكّ تطارد فياضاً من داخله وتعذّبه. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٥) كذلك يضطرم القلب وراء النافذة المقابلة لفياض، تبتسم دينيز لهذا الغريب الذي أحبّته لمظهر التّحدي البادي في وقفته. وتحلم بدورها بالوصال وتستثار غرائزها: «تأوّهت وعضت طرف اللحاف بأسنان مهرة تعضّ الشكيمة.» (مينة، ١٩٧٧م: ٢٩٧، ٣٠١)

٢. الجمع بين النقيضين: النافذة في هذه الرواية تجمع بين النقيضين: البعد والقرب، الوصال والافتراق. دينيز تتعذّب في حجرتها وتحترق شغفا بذي الوجه المعذب وتأمل عبثا أن يدهم غرفتها ويطفئ نارها. وفياض بعد أن ذاق اللذع الجنسي البحت، ينسحب

مضطـرّاً ويواصل السـير فى طريق النضال، (بركـة: ٢٠٠٣م: ٦٥)، «عليک فياض أن تعيـش على الخيالات علـى الطيوف وأن تُصغى إلى العواء فى غابـة غرائزک ثمّ تغفو وأنت تقابل ذئاباً انطح السرير برأسک. اضرب الطاولة بقبضتک در فى مكانک لتنفس عن صدرک.» يقول شـكرى غالى عن مرحلة العذاب التى عاشها فياض وراء نافذته: «لم تكن دينيز، فتاة النافذة المقابلة لمخبئه فى بيت خليل إلّا حلماً يكابد مشقة التّحقيق، حلماً يجسـم المسـافة الهائلة بين الهرب والمواجهة، إنّها الوجه الآخر لعذاب السـجن هناک إنّهـا صورة تضاف إلى صور الحرمان المتلاحقـة وتلعب دورها على طول خط المواجهـة بين فياض وخليل.» (شـكرى، ١٩٧١م: ٧٣) إنّ تجربـة العذاب التى يمرّ بها فياض من وراء نافذته تختلف إذا عن تجربة دينيز، فإذا كان عذاب هذه الفتاة لايتعدّى المستوى العاطفى والجنسى، فإنّ عذاب العاطفة والغرائز عند فياض عنصر من عناصر النّضـال والبحث عن الذات، إنّه أحد السّـيوف التى لابدّ له من أن يذوق مرارة حدّها علـى طول درب النّضال الذى اختاره لنفسـه. فالنّافذة ليسـت للخـروج إلى العالم أو لرؤية الناس، ليسـت مصدر بهجة دائمة وسـرور، بل هى إغراء من نوع جديد، إغراء يحرّک الغرائز وينسـى السّـجين سـجنه والمناضل تجربته. فالمرأة التى تطلّ منها شجرة محرمة عليه والإنسان المناضل يطرد من تجربة النّضال إذا هو التفت إلى صراخ غرائزه. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٦) هنا مما يستشكل على الكاتب هو أنّه يشاء أن يجعل الفتاة تنتمى إلى طبقة موسـرة وفياض مقيـم فى بيت غزالة المقابل الوضيع، كيـف تتلاقى الطبقتان المتعاديتان فى بنايتين متقابلتين؟ (السباعى: ١٩٧٠م: ٦٨)

يتبـين مما تقدّم أن النافذة عنصر من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجى، فحيـث توجد النافذة يوجد الإغراء بالتّخلّى عن سـبيل النضـال فهى إذن مرحلة من مراحل تكوين الذات والوسيلة التى يحدّد البطلُ بواسطتها شخصيته النضالية.

٣. صـرف همّ البطل لمجابهـة الظّلم: فى نهاية الرواية وبعـد أن ينتصر فياض على قـوى التّردّد والخوف تظهر من جديد فتاة أخرى مقابل نافذة حجرته فى الجبل وبذلک تنتهـى إقامته فى لبنان بحـوار أخير تتخاطب فيه القلوب والعيـون من خلال نافذتين، والسـؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو هل تحافظ النافـذة فى هذه المرحلة النهائية على

وظائفها التى رأينـــا، فى الحقيقة لايتغير عملُ النافذة المعانى المكافح الذى يعيش تجربة الثـــورة المعذبة وها هو الآن كما يقول خليل قد اجتاز التجربة وقد تخلّص من المجابهة مع نفســـه وصرف همَّه لمجابهة قوى الظّلم والاستبداد. والتّغير الأساسى والوحيد الذى يطـــرأ على وظيفة النافذة هنا هو أنّها لم تعد إغراءً بالتّخلّى عن طريق الكفاح والنّضال على العكس من ذلك إنّها تصرف فياضاً عن اجترار ذكريات الماضى الملعونة وتدفعه إلى الأمـــل فى مســـتقبل أفضل يملـــؤه دفء الحياة ونار المحبة ويعكس هـــذا التّغيير كما رأينا نفســـية فياض الذى لم يعد متردّداً. يقول بوعلى ياسين ونبيل سليمان: «إنّ جذور النّظـــرة الدينية الرّجعية للجنس والمرأة تقف وراء عـــدم زواج المناضل أو عدم حبّه.» (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٨)، ولكن أبطال حنا مينة لاتقلقهم القضايا الميتافيزيقية كالدين والله. (الماضى: ١٩٨٩م: ١٤٣) ونرى أن الكبت الجنســـى كان ضرورياً بالنسبة لشخص مثل فياض، لا لأنّ المرأة أمّارة بالسوء ولا لأنّ الجنس خطيئة بالنسبة للكاتب بل لأنّ فياض نفسه لم يكن مهيئاً لتقبّل الإثنين معاً: المرأة والنّضال. وأضف إلى ذلك أنّه ليس مناضلاً عاديـــاً فهو فى مرتبة القيادة والآن وبعد أن اجتـــاز التجربة وتعلّم الصمود ينظر فياض إلى علاقة المرأة بالرّجل لا كعلاقة جنسية بحتة بل كحبّ ينطلق منه الاتّحاد الكامل بين كائنين بشريين. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٩)

النتيجة

وصلنا ممّا سبق إلى أنّ حنا مينة روائى واقعى تصوّر المجتمع بجوانبه المتعدّدة وبذلك تقـــدّم إلينا الحقيقة بموضوعيـــة. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافـــذة" من الروايات ذات الشخصية الرئيســـة الوحيدة وهذا يتيح للكاتب أن يتعمّق فيغوص حتى أغواره البعيدة ومن هنا يكشـــف لنا المشـــاعر والأطوار والتناقضات جميعاً. تتمتّع الرواية بالســـمات الواقعية حيث كانت الشـــخصيات متميزة بأفكارهـــم وأعمالهم وإنّ لهم ماضياً وتاريخاً ويمكن تعريفهم بدرجة رئيســـة من خلال أنشطة يومية؛ والأمكنة التى يستخدم حنا مينة شديد الارتباط بتجربة من تجارب الحياة وأيضاً الحوار فى الرواية يشير إلى أنّ المشهد يتعلّـــق بفضاء خارج النص ينتمـــى إلى الواقع. وإلى جانب ذلك تؤكـــدّ الرواية أهمية

الموقف الذى يتّخذ البطل، والانتماء الحزبى والروابط التنظيمية وتطوّر شخصيته خلال الرواية وارتقائه إلى مرحلة النضال. ومن جهة أخرى نجح حنا مينة فى كيفية استقطاب جميع أحداث روايته وموضوعها ليجعل منها مرايا متعدّدة الألوان والأوجه وتخدم فى النهاية المحور الأساسى وتغنيه معنى وشكلاً. يرى حنا مينة أنّ الواقعية تستطيع أن تتضمّن المدارس الأخرى مثل الرمزية، ويعتبر مجدداً فى هذا المضمار ورائداً وخاصة فيما يتعلّق برواية "الثلج يأتى من النافذة". إنّ النافذة تحمل فى طياتها رمزاً قوياً فى هذه الرواية؛ إن على صعيد القوة النفسية أو على صعيد الفترة الزمنية. فالنافذة عنصر من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجى وهى وسيلة يحدّد البطلُ بواسطتها شخصيته النّضالية.

المصادر والمراجع

إسماعيل، عزالدين. ١٩٧٥م. الشعر فى إطار العصر الثورى. بيروت: دار القلم.

البحراوى، سيد. ١٩٩٦م. محتوى الشكل فى الرواية العربية النصوص المصرية الأولى. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

بركة، بسام. ٢٠٠٢م. مبادئ تحليل النصوص الأدبية. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

حمدى، ليثى. ١٤٠٣ق. مع رسالة جامعية: أصداء المدرسة الرومانتيكية فى الآداب العربى الحديث (للباحث محمد إسماعيل شاهين). مجلّة العلوم الإنسانية. الأزهر. السنة الخامسة والخمسون. جمادى الأولى. الجزء ٥ و٦.

الخطيب، حسام. لاتا. سبل المؤثّرات الأجنبية وأشكالها فى القصّة السورية. دمشق: لانا.

السباعى، فاضل. ١٩٧٠م. البحث عن النضال المفقود. دمشق: مجلة الآداب. مارس. العدد الثالث.

شكرى، غالى. ١٩٧١م. الرواية العربية فى رحلة العذاب. القاهرة: عالم الكتب.

صليبا، جميل. ١٩٨٥م. الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام. القاهرة: معهد الدراسات العربية.

عصمت، رياض. ١٩٧٨م. حنا مينة: الحب والكرامة... والكتابة على أكياس الرمل. مجلّة الآداب. أبريل. العدد ٤ و٥.

فوتييه، اليزابت. ٢٠٠٧م. الإبداع الروائى المعاصر فى سورية. ترجمة: الدكتورة ملكة أبيض. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الماضى، شكرى. ١٩٨٩م. الدلالة الاجتماعية للشكل الروائى فى روايات حنّا مينة. مجلة اللغة والآداب. ديسمبر. العدد ٣١.

مندور، محمد. ١٩٥٧م. الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار نهضة مصر.
مينة، حنا. ١٩٩٢م. حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية. بيروت: دار الفكر المعاصر.
مينة، حنا. ١٩٧٧م. الثلج يأتي من النافذة. ط٢. بيروت: دار الآداب.
مينة، حنا. ١٩٧٦م. الأبنوسة البيضاء. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
. Gerard Genette.Seuils. paris. Le Seuil. 1987.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/ كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٣٣ ـ ١٤٧

شخصية دِعْبِل الخُزاعِي من خلال التناقضات

يحيى معروف*

الملخص

قلما نجد شاعرا أو كاتبا شيعيا دافع عن النبيّ (صلى الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الأبرار إلا ونجد أنواع التهم تخيم عليه. هذا المقال يدرس تناقضات المؤرخين من خلال تعريفهم لدِعْبِل الخُزاعِي (الشهيد سنة ٢٤٦ق) فيحاول الإجابة عن الأسئلة التالية: ١. هل يمكننا الاعتماد على أقوال بعض المؤرخين للتعريف بشخصية دعبل الخزاعي رغم تناقضاتهم؟ ٢. هل للتعصب دور في آرائهم وأقوالهم؟ ٣. هل هناك أقوال أخرى وردت في كتبهم تنفي مزاعمهم فيما زعموا؟

يحاول الباحث عرض التُّهم التي أُلصِقَت بشاعرنا ثم الإجابة عنها مستخدما نفس الكلمات الواردة في أقوال هؤلاء المؤرخين ويظلّ القصد من ذلك هو إلقاء المزيد من الضوء على تلك التهم والمقارنة بين أقوالهم ليتبين للقارئ نياتهم حتى يصل إلى الاستنتاج المنطقي.

وللبحث فرضيات نحاول إثباتها وهي: ١. أقوال وآراء هؤلاء المؤرخين للتعريف بشخصية شاعرنا نابع عن حقد دفين. ٢. إنهم اضطرّوا لخلق التُّهم لإبعاد الناس عن الشيعة وشعرائهم. ٣. توجيه هذه التهم لم يكن إلا بأمر من سلاطين الجور.

الكلمات الدليلية: دعبل الخزاعي، المؤرخون، الشاعر الملتزم، آل بيت النبي (صلى الله عليه وآله وسلم).

---

*. جامعة رازي، كرمانشاه، إيران. (أستاذ مشارك)
y.marof@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩١/٤/١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/٨هـ. ش

المقدمة

الذين دافعوا عن آل بيت نبينا المختار (صلى الله عليه وآله وسلم) كانوا أكثر الناس عرضةً لأنواع المخاطر كالقتل والتعذيب وتلطيخ السُـمعة مثلما ورد فى أمهات المصادر العربية التى تتهم هؤلاء الشعراء بلؤم الطبع، والبخل، ودناءة النفس رغم ذلک احتفظت نفس المصادر ولو بقدر يسير، من صفاتهم السامية، وهذا القدر على قلَّته يكفى للتدليل على صحة ما ذهب إليه الباحث.

الدراسات السابقة

هنـاک کتب ومقالات عدة تلقى الضوء على بعض الزوايا من حياة دعبل الخزاعى ولكن لم نعثر على بحث شـامل ينفى مزاعم المؤرخين فى التهم الموجهة إلى هذا الشاعر الملتزم الذى قدم النفس والنفيس فى الدفاع عن عقيدته السامية.

لاشـک أنه قلّما نجد شـاعرا أو کاتبا شـيعيا دافَعَ عن النبيّ (صلى الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الأبرار إلا ونجد أنواع التهم تخيم عليه نحو: (کان فاسداً)، (کان فاسقاً)، (کان رافضيّـاً)، (کان کثـير التعصب والغلـو)، (کان ظالماً)، (کان أحمـق)، (کان بخيلاً)، (کان کذوباً) وهکذا دواليک. وبالرجوع إلى تراجم هؤلاء الذين رُموا بالفسق والخيانة والحماقـة والخروج عن الدين وغير ذلک، نجد من بين هـؤلاء فريقاً کان معروفاً لدى الرواة بالصدق والوفاء والالتزام بالتقوى وجودة الشعر. ويظهر من أخبارهم أن هؤلاء الشـعراء لم يسـتطيعوا أن يتأقلموا مع حياة الظلم والاضطهاد، ومضوا يعيشون الحياة کأحرار غير مبالين بسلوک الطغاة والجبابرة وأوامرهم ونواهيهم.

ومنهجنا فى هذا البحث هو الکشـف عن حقيقة أحد الشـعراء الملتزمين من خلال أقـوال المؤرخين فى نصوصهم التأريخية. ثم المقارنة بـين أقوالهم ليتبين للقارئ المنصف نياتهـم حتى يصل إلى الاسـتنتاج المنطقى والرأى السـليم. فالبحث يعرض جانبا من جوانب السلوک الاجتماعى، لدى دِعْبِل بن علىّ الخُزاعِى (الشهيد ٢٤٦ق) الذى دافع عن آل بيت النبى (صلى الله عليه وآله وسلم) بنفسه ونفيسه.

يحـاول الباحث عرض التُّهم التى ألصقت به. ويظل القصد من ذلک هو إلقاء المزيد مـن الضـوء على تلک الانتقادات التى تناقلها الرواة فى هذا الشـأن. فالدراسـة هذه

لاتسعى إلى إثبات التهم التى تناقلها الرواة عن دعبل أو رفعها عنه، بل هى إلمامة إخبارية قُصد من حصرها وإيرادها عرضها وإخضاعها للدراسة من خلال الموازنة بينها وبين ما نسب إليه. وهنا نلقى الضوء على حياة شاعرنا الفذّ:

ولد «دعبل» فى الكوفة سنة ١٤٨ق،(ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢/٢٧٠؛ الخطيب البغدادى، ١٤١٧ق: ٨/ ٣٨١) ونشأ فيها. والمعروف أن هذه المدينة كانت تتصف بولاء معظم أبنائها لآل البيت (عليهم السلام). وقد عاصر تسعة من خلفاء العباسيين هم: المنصور [بدأت خلافته سنة ١٣٦ق] والمهدى، والهادى، والرشيد، والأمين، والمامون، والمعتصم، والواثق، والمتوكل [انقضت خلافته سنة ٢٤٧ق] فهو ينتمى فى نسبه إلى قبيلة خزاعة المعروفة بولائها العريق للإسلام ولرسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم)، ولأهل بيته (عليهم السلام) فعبد الله بن بديل بن ورقاء، الجد الأكبر لدعبل، كان هو وأخوه عبد الرحمن رسولَى النبى (صلى الله عليه وآله وسلم) إلى اليمن. وكانا وشقيقهم عثمان من فرسان جيش الإمام علىّ بن أبى طالب (عليه السلام) فى صفين. قال أبو الفرج الأصبهانى فى الأغانى: (١٤٠٧ق:١٣٢/٢٠) «كان دعبل من الشيعة المشهورين بالميل إلى علىّ صلوات الله عليه.» فترعرع فى أسرة موالية لأهل البيت (عليهم السلام)، وعلى الرغم من كل الصور المشوهة التى نسجها بعض المؤرخين حول شخصيته، لم يستطع أحد أن يطعن فى عقيدته أو يتهمه بالانحراف عن ولائه لأهل البيت (عليهم السلام). فشعره يعكس وجهة نظره العقائدية فى فهم التشيع. وهنا نكتفى بما قاله ياقوت الحموى فى معجم الأدباء: (١٣٥٥ - ١٣٥٧ق: ١٩٦/٤) «قصيدته التائية فى أهل البيت من أحسن الشعر، وأسنى المدائح قصد بها على بن موسى الرضا عليه السلام بخراسان.»

والآن نصل إلى تهم الرواة دعبلَ وما قيل عنه فى المصادر العربية فلنبدأ بكتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى (٣٦٢-٤٨٤ق): هذا الكتاب من أهم ما وصل إلينا من كتب التراث العربى، واعتمد عليه معظم المؤلفين بعده، فكان أهم مصدر من مصادر تأليفهم فى الأدب والنقد والتاريخ والحضارة العربية بكافة جوانبها وعصورها منذ الجاهلية وحتى عصر مؤلفه. عبَّر عنه ابن خلدون فى مقدمته (١٩٦١م: ١٠٧٠) بقوله: وقد حصلت لهذا الكتاب شهرة واسعة جداً، منذ أن ظهر للناس أواسط القرن الرابع للهجرة ووصلت شهرته إلى الأندلس سريعاً، فبعث الحكم المستنصر إلى مؤلفه ألف دينار

عيناً ذهباً، وخاطبه يلتمس منه نسـخة. فبعث إليه منه نسـخة حسنة منقحة (ابن الأبار الأندلسـي، ١٩٦٣م: ٣٠١/١) كما بعث بنسـخة أخرى إلى سيف الدولة الحمدانى أمير حلب «فأنفذ إليه ألف دينار.» (ابن منظور، ١٩٦٥-١٩٦٦م: ١/١) ورغم هذه الشـهرة الواسـعة نقده الكثيرون فذكروا مواضع الخَلل والاضطِراب والتناقض فيه. (انظر: محمد خير شيخ موسى، ١٩٨٩م)

التهمة الأولى

ذكر ابوالفرج الأصفهانى بعد أن نسـب إليه أوصافاً ممتازة كـ«شاعر متقدم مطبوع» (١٤٠٧ق: ١٣١/٢٠) ثم تابع القول فقال: «هجَّاءٌ خبيثُ اللِّسان!!، لم يسلم عليه أحدٌ من الخلفـاء ولا من وزرائهم ولا أولادهـم.» وقال الخطيب البغدادى: (١٤١٧ق: ٢٤٦/٨) «وكان خبيـثَ اللسِّـان قبيحَ الهجاء.» وقال ابن خلـكان (٦٠٨ - ٦٨١ ق) فى وفيات الأعيان (١٩٦٨م: ٢٢٧/٢): «كان شـاعرا مجيدا إلا أنه كان بذى اللسان مولعاً بالهجو والحطّ مِن أقدار الناس.» وقال أبو إسـحاق القـيروانى الحصرى (ت ٤١٣ق) فى زهر الآداب (لاتا: ٨٦/١): «كان دعبل مداحاً لأهل البيت عليهم السـلام كثير التعصب لهم والغلو فيهم.»

وجوابـه هو: أن فى سـيرة دعبل ملامحَ مـن العزم والقوة والاسـتمرار على المبدأ فدعبل يختلف عن شـعراء عصره الذين أكثروا شـعر المديح فى الحكّام العباسيين، فهو كان يعبر بصراحة وصدق عما يراه ويشـاهده من أحداث عاشـها وعانَى منها الكثير، وكان يوجّـه النقد الصريح للحاكمين دون خوف أو وجل، ممّا لوّن شـعره بطابع الهجاء ولهـذا أصبح محلاً للتجريح من قِبل البعض. لأنه كان شـديد الموالاة لآل البيت (عليهم السلام)، متجاهراً فى ذلک، متعرضاً بالهجاء لكل من يناوؤهم. وقد تحمَّل فى سبيل ذلک كثيراً من المتاعب، واضطر إلى عبور الصحارى والفلوات هرباً ممن هجاهم من الخلفاء. قيل له: لماذا تهجو من تخشـى سـطوته؟ قال: «أنا أحمل خشبتى على كتفى منذ خمسين سنة، فلسـت أجد أحداً يصلبنى عليها.» (الأصفهانى، ١٤٠٧ق: ١٣٣/٢٠؛ ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢٢٧/٢)

وأمــا أســباب هجاءه المقذع للخلفــاء الذين عاصرهم يعنى هارون الرشــيد، محمد الأمــين، المامون، المعتصم، والمتوكل ووزراء هؤلاء الخلفاء، دون أدنى شــک هذا دليل جرأتــه وإقدامه على هجاء من يســتحق الهجاء، ولــو أدَّى ذلک إلى الصَّلب. فلم يكن هجاؤه للخلفاء والحاكمين عندئذ إلا بدافع العقيدة وموالاة أهل البيت (عليهم السلام). لأن الولاية لاتكون خالصة إلا بالبراءة ممن يضادها ويعاندها، كما تبرأ اللهّ ورسولُه من المشــركين. وأما كلام أبي إســحاق القيرواني الذى ادعى أنه: «كثير التعصب لهم والغلو فيهم.» ليس إلا مجرد ادعاء لأنه لم يأت بنموذج ليثبت ادعاءه. فهذه الأقوال وما شابهها أطلقت على الكثيرين من موالى آل البيت (عليهم السلام) على مرِّ العصور.

التهمة الثانية

ذكر ابوالفرج سبب خروجه عن الكوفة قائلاً: (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ١٣٦/٢٠) «عن أبي خالد الخزاعی: كان سبب خروج دعبل بن عليّ من الكوفة أنه كان يتشطَّر ويصحب الشُّــطار [كان هذا الاســم يطلق على أهل البطالة والفســاد فی أيام الدولة العباسية]، فخرج هو ورجل من أشــجع فيما بين العشــاء والعتمة، فجلســا على طريق رجل من الصيارفة [مفردها الصيرفیّ: الذی يبدل النقود]، وكان يروح كل ليلة بكيســه إلى منزله، فلمّــا طلــع مقبلاً إليهما وثبا إليه فجرحاه، وأخذا ما فی كُمِّه، فاذا هی ثلاث رمانات فی خرقه، ولم يكن كيســه ليلتئذ معه، ومات الرجل مكانَه، واســتتر دعبلُ وصاحبُه، وجدَّ أولياء الرجل فی طلبهما، وجدَّ الســلطان فی ذلک، فطال على دعبل الاســتتار، فاضطر إلى أن هرب من الكوفة. قال أبو خالد: فما دخلها حتى كتبتُ اليه أعلمه أنه لم يبقَ من أولياء الرجل أحدٌ!!»

وقد نسی أبوالفرج ما نقلها فی الصفحات السابقة من كتابه فذكرها مرة أخرى بشكل آخر فيه تناقض عجيب فی كيفية قتل الصيرفیّ حيث قال: «....عن أبي خالد الأســلمی كان يتشــاطر بالكوفه وهــرب منها بعد ما قَتَلَ صيرفياً: أخبرنی الحســن بن علي قال حدثنــا ابن مهرويه قال حدثنی ابن الأعرابی عن أبي خالد الأســلمي قال: كان دعبل بن علی الخزاعی بالكوفه يتشــطر وهو شاب، ....وكان يصلت علي الناس بالليل فقَتَلَ رجلاً صيرفياً، وظن أن كيسه معه، فوجد فی كمه رماناً فهرب من الكوفة.» (الأصفهانی،

١٤٠٧ق: ١٤٥/٢٠)

وجوابـه هو: أننا نتوقع من القارىء المنصف ليقارن بـين ما قاله أبوالفرج نقلا عن رجل باسـم «أبي خالد الأسـلمی» فهو تارة يقول: «وثبا اليـه فجرحاه، وأخذا ما فی كُمِّـه..... .ومـات الرجل مكانَه»، ثم يقول: «فقَتَلَ رجلـاً صيرفياً.»؛ ولو فرضنا أن هذا الخبر صحيحاً فهل مات هذا الرجل طبيعياً كما يموت الإنسان فی بيته أو فی الطريق؟ أم قَتَلَـه دعبل؟! فأيُّ قول مـن الأقوال يعتبر صحيحاً؟ لأنه كما ذكر الأصبهانی: مرة هجم عليه الرجلان فمات الرجل مكانَه إثر جرح طفيف!! ومرة أخری ينسـی ما قاله سابقاً فيقول: «قَتَلَ صيرفياً» بنفسـه! فهل كان دعبل شريكاً فی الموت أو قتله بنفسه للوصول الی كيسه؟!!

ومما لا شـک فيه أن مصـدر الروايات التی قيلت فی دعبل كلهـا واحدة وهو «أبو خالد الأسـلمی»، والظن أن طابع الوضـع عليها واضح بقصد تلطيخ سمعته. وكما يظهر عن كلام "أبي خالد» إنه كان شديد التعصب علی دعبل بل يمكننا نعتبره من ألد خصامه فمن الطبيعی أن يسعی وراء هذه الأكاذيب. فخير مثال علی هذا هو ما ورد فی الأمثال الفارسية حيث يقال: «إن الكذّاب تقلّ ذاكرتُه.» والآن نلفت انتباهكم إلی ما قاله أبو الفرج عن حضور الشـاعر لدی الإمام الرضا (عليه السـلام) وبكاء الإمام إلی درجة الإغماء وإعطائه عشـرة آلاف درهم وحلیّ كثـير وثوباً من ثيابه، وإنه كيف امتنع عن بيع الثياب مقابل دفع مبالغ باهظة من قبل أهالی مدينة قم المقدسـة. فهل يعقل للإنسان اللبيب أن يخطر بباله أن دعبل هجم علی صيرفیّ طمعاً لسرقة أمواله؟!!

قـال أبوالفـرج الأصفهـانی (١٤٠٧هــ:١٦٢/٢٠)؛ وقـد ذكرهـا أيضـاً فی (١٤٠٧هـ:١٣٢/٢٠) فضلاً عن ذلک ورد فی تاريخ مدينة دمشـق لابن عسـاكر (لاتا: ٢٦٢/١٧) «...قال [دعبل]: دخلت علی علیّ بن موسی الرضا -عليهما السلام – فقال لی: أنشدنی شيئاً مما أحدثتَ، فأنشدتُه:

مَدارسُ آياتٍ خَلَتْ مِنْ تلاوَةٍ　　　ومنزلُ وحيٍ مُقْفِرُ العَرَصَاتِ

حتی انتهيتُ إلی قولی:

إذا وُتِرُوا مَدُّوا إلی واتريهم　　　أَكُفّاً عنِ الأوتارِ منقبضات

قال: فبکی حتی أُغْمِی علیه، وأومأ إلی خادم کان علی رأسه: أن أسکت، فسکتُّ ساعةً، ثم قال لی: أعِدْ، فأعدتُ حتی انتهیت إلی هذا البیت أیضا، فأصابه مثل الذی أصابه فی المرة الأولی، وأومأ الخادم إلیَّ: أن اسکت، فسکتُ، فمکث ساعة أخری ثم قال لی: أعد، فأعدت حتی انتهیت إلی آخرها، فقال لی: أحسنت، ثلاث مرات، ثم أمر لی بعشرة آلاف درهم مما ضُرِبَ باسمه، ولم تکن دُفِعَتْ إلی أحد بعدُ، وأمر إلی مَنْ فی منزله بحلیّ کثیر أخرجه إلیّ الخادم، فقدمتُ العراق، فبعتُ کلَّ درهم منها بعشرة دراهم، اشتراها منی الشیعة، فحصل لی مائة ألف درهم، فکان أول مال اعتقدته. یستوهب الرضا (علیه السلام) ثوباً لبسه لیجعله فی أکفانه: قال ابن مهرویه وحدثنی حذیفة بن محمد: أن دعبلاً قال له: إنه استوهب من الرضا علیه السلام ثوبا قد لبسه فی أکفانه فخلع جبة کانت علیه، فأعطاه إیاها وبلغ أهل قم خبرها فسألوه أن یبیعهم إیاها بثلاثین ألف درهم، فلم یفعل، فخرجوا علیه فی طریقه، فأخذوها منه غصباً، وقالوا له: إن شئت أن تأخذ المال فافعل، وإلا فأنت أعلم. فقال هم: إنی والله لا أعطیکم إیاها طوعاً، ولاتنفعکم غصباً، وأشکوکم إلی الرضا علیه السلام. فصالحوه علی أن أعطوه الثلاثین الألف الدرهم وفَرْدَ کُمٍّ من بطانتها فرضی بذلک.»

التهمة الثالثة

۳. قال أبوالفرج الأصفهانی: (۱٤۰۷ق:۱٤۹/۲۰) «کان دعبل یخرج فیغیب سنین، یدور الدنیا کلها، ویرجع وقد أفاد وأثری. وکانت الشراة [الخوارج] والصعالیک یلقونه فلایؤذونه، ویؤاکلونه ویشاربونه ویبرونه، وکان إذ لقیهم وضع طعامه وشرابه، ودعاهم إلیه،... وسقاهم وشرب معهم، وأنشدهم، فکانوا قد عرفوه، وألفوه لکثرة أسفاره، وکانوا یواصلونه ویصلونه.»

وجوابه هو: أن غیابه عن الناس وتجواله هنا وهناک فراراً من حکام الجور أو لکسب لقمة العیش فهو أمر طبیعی لأنه کان یلتقی لدی جولته بالخوارج واللصوص فهم کانوا یزورونه ولایصیبونه أذی فهم یؤاکلونه ویشاربونه وهو أیضاً عندما کان یبسط مائدته یستدعیهم لتناول الطعام معه. هذا إن لم یکن حسناً فلیس بعیب لأنه یدل علی سجایاه الأخلاقیة بعبارة أخری جذب إلیه حتی اللصوص والخوارج رغم الاختلاف

بينهم في الأفكار والاعتقادات.

التهمة الرابعة

قال أبوالفرج الأصفهاني: (١٤٠٧ق:١٣٧/٢٠) «... عن أبي خالد الخزاعي قائلاً قلت لدعبل: ويحک قد هجوتَ الخلفاء والوزراء والقوادَ ووَتِرْتَ الناس جميعاً [أصبح لهم عندک وتر؛ والوتر: الثأر]، فأنتَ دهرَکَ كلَّهُ شريد طريد هارب خائف، فلو كففتَ عن هذا وصرفتَ هذا الشَّرَّ عن نفسک! فقال: ويحکَ؟ إني تأملتُ ما تقول، فوجدتُ أكثر الناس لايُنْتَفَعُ بهم إلا عَلَى الرَّهْبَةِ، ولايُبالَى بالشَّاعرِ وإنْ كانَ مُجيداً إذا لَمْ يُخَفْ شَرُّهُ، ولَمَنْ يَتَّقِيکَ عَلَى عِرْضِهِ أَكْثَرُ مِمَّنْ يَرْغَبُ إليک في تشريفِهِ. وعُيوبُ النَّاسِ أكثرُ مِنْ محاسِنِهِمْ، وليس كلُّ مَنْ شَرَّفْتَهُ شَرُفَ، ولا كل من وصفتَهُ بالجود والمجد والشجاعة ولم يكن ذلک فيه انتفع بقول، فاذا رآکَ قد أَوْجَعْتَ عِرْضَ غيره وفضحتَهُ اتَّقَاکَ عَلَى نَفْسِهِ وخافَ مِنْ مِثْلِ ما جَرَى على الآخر. وَيْحَک، يا أبا خالد إن الهجاءَ المُقذع آخذٌ بِضبعِ الشاعر مِنَ المديحِ المُضْرِعِ. فَضَحِكْتُ مِنْ قولِهِ، وقلتُ: هذا والله مقالُ مَنْ لايموتُ حَتْفَ أَنْفِه.»

وجوابه هو: أن كلام «أبي خالد الخزاعي» أشبه بحكاية مضحكة لأن الذي يسير وراء المنافع المادية لايُلْقي بنفسه إلى التهلكة عن طريق هجو الملوک والخلفاء والوزراء لكسب الثروة فهو لو كان ماديا لمدح الممدوحين فلم يهج أحدا هجوا مقذعا. وإذا كان يقصد من وراء هجوه اكتساب المال لم يقل: «أنا أحمل خشبتي على كتفي منذ خمسين سنة، لست أجدُ أحداً يصلبني عليها.» (الأصفهاني، ١٤٠٧ق: ٢٠/ ١٣٣) إنه كان يعلم أن هجو الظالمين والمستكبرين لأجل الدين يؤدي إلى استشهاده رغم ذلک لم يخف منهم مادام حياً. فضلاً عن ذلک إذا كان غرضه كسب المال لكان بمقدوره أن يضع لسانه في سوق الارتزاق كما فعل غيره، ولو فعل ذلک لفاق أقرانه وجمع أموالاً هائلة لايمكن حصرها، ولكنه أبي إلا أن يضحّي بالغالي والنفيس من أجل عقيدة كان يناصرها ضميره، وليس هناک مجال للتظاهر بالتشيّع مادام التشيّع محارَباً من قبل الحكومة العباسية. هو كان يعرف جيداً أن من يتكلم عن مناقب الوصي يُقطع لسانه ويُمزق ديوانه. فلذلک ألزم أئمة الشيعة التقية على شيعتهم حفظاً على دمائهم التي استحلها

أولئک المجرمون الذین خلقوا للجریمة والإساءة إلی الناس، ولولا التقیة لما بقی للشیعة اسم ولا رسم. لقد شدد الأئمة الطاهرون علی شیعتهم بکتمان إیمانهم وإخفاء عقیدتهم حفظا لدمائهم وإبقاءا علی وجودهم.

التهمة الخامسة والجواب من دعبل نفسه:

قال أبوالفرج الأصفهانی: (١٤٠٧ق:١٩٦/٢٠) «يُتَّهم دعبل بشتم بنت عبد المطلب [علیهما السلام] فیهرب وینکر التهمة: أخبرنی الحسن بن علیّ قال: حدثنا ابن مهرویه قال: حدثنی أَبِی قال: قَدِمَ دعبلُ الدینورَ، فجرَي بینه وبین رجل من ولد الزبیر بن العوام کلامٌ وعربدةٌ علی النبیذِ، فاستعدی علی عمرو بن حمید القاضی، وقال: شتَمَ [دعبل] بنتَ عبد المطلب، واجتمع علیه الغوغاء، فهرب دعبل، وبعث القاضی إلی دار دعبل فوکل بها وختم بابه، فوجَّهَ إلیه برُقْعَةٍ فیها: ما رأیتُ قطُّ أجهلَ منک إلا مَن وَلَّاک، فأنه أجهلُ، یقضی فی العربدة علی النبیذ، ویحکم علی خصم غایب، ویقبل عقلک أنی رافضی شتم صفیة بنت عبد المطلب. سخنت عینک، أفمن دین الرافضة شتم صفیة؟ قال أبی: فسألنی الزبیری القاضی عن هذا الحدیث فحدثته، فقال: صدق والله دعبل فی قوله، لو کنت مکانه لوصلته وبررته. هذه القضیة وما شابهتها جعلته یفر من الناس حیث قال شهاب الدین أحمد، المعروف بابن عبد ربه فی کتابه العقد الفرید (١٩٩٠م: ٢٨٩/٢): «وقیل لدعبل الشاعر: ما الوَحْشة عندک؟ قال: النَّظرُ إلی الناسِ!!»

التهمة السادسة

ذکر أبو بکر أحمد بن علیّ الخطیب البغدادی (ت ٤٦٣) فی کتابه تاریخ بغداد: (١٤١٧ق: ٢٤٥/٨) «أنبأنا أبو علی محمد بن الحسین بن محمد الجازری حدثنا المعافی بن زکریا حدثنا محمد بن یحیی الصولی حدثنا محمد بن موسی بن حماد قال سمعت علی بن الجهم وقد ذَکَر دعبلاً فکفَّرَهُ ولَعَنَهُ وقال کان قد أغری بالطعن علی أبی تمام وهو خیر منه دیناً وشعراً... .»

وجوابه هو: عندما ینظر المنصف إلی تکفیر علیّ بن الجهم ولعنه لدعبل یخطر بباله مظلومیة هذا الشاعر الملتزم فإنه بمجرد أن طعن علی أبی تمام أصبح کافراً وملحداً حیث

يستحق التكفير واللعن مع أننا نجد الكثيرين من الشعراء طعنوا الآخرين فلايوصف أحدهم بهذه الصفات؛ فضلاً عن ذلک لم يکن أبو تمام معصوماً عن الذنوب کی لايقدر أحد أن ينقده.

التهمة السابعة

إساءة دعبل إلى من أحسن إليه. قال عنه أبوالفرج الأصفهانی: (۱٤۰۷ق: ۱۳۱/۲۰) «لم يسلم عليه أحدٌ من الخلفاء ولا من وزرائهم ولا أولادهم ولا ذو نباهة، أحسن إليه أو لم يحسن، ولا أفلتَ منه کبيرُ أحدٍ.»

وقال أيضاً: (الأصفهانی، ۱٤۰۷ق: ۱۹٥/۲۰) «کتب [المأمون] إلى أبی أن يکاتبه [دعبل] بالأمان، ويحمل إليه مالاً. وإن شاء أن يقيم عنده أو يصير إلى حيث شاء فليفعل. فکتب إليه أبی بذلک، وکان واثقاً به، فصار إليه، فحمله وخلع عليه، وأجازه وأعطاه المال، وأشار عليه بقصد المأمون ففعل. فلما دخل وسلَّم عليه تبسم فی وجهه، ثم قال أنشدنی:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحی مقفر العرصات

فجزع، فقال له: لک الأمان لاتخف، وقد رويتها ولکنی أحب سماعها من فيک، فأنشده إياها إلى آخرها والمأمون يبکی حتی أخضل لحيته بدمعه، فوالله ما شعرنا به إلا وقد شاعت له أبيات يهجو بها المأمون بعد إحسانه إليه وأنسه به... .»

وجوابه هو: أنه لم يکن قليل الوفاء، ولم يضلّه المال کما أضلَّ غيره من قبل، وحين هجا أولئک الذين أکرموه وأحسنوا إليه کالرشيد والمأمون مثلاً، فلأنه کان يفهم جيداً أن ذلک ليس إحساناً قبل أن يکون وسيلة لشراء الضمائر والتسلط على ألسنة الشعراء. فهجاؤه لمناوئی آل البيت (عليهم السلام) لم يکن بدافع شخصی أو مادی قط، وإنما کان بدافع العقيدة الذی يملی عليه ذلک، بغضّ النظر عن سوء النتائج أو حسنها، وقد أصرّ على ما هو عليه دون أن يتردّد أو يقلّ من عزمه حدّ. إنه کان يعرف جيدا أن المأمون يتظاهر بالتشيع فخير دليل على ذلک هو استشهاد الإمام علی بن موسی الرضا (عليهما السلام) بأمر منه فبديهی أن لايأبه دعبل بعطاياه ولايهمه إحسانه. ولذلک نجد فی هجاءه للمامون هدنة ولعل من أحد أسباب تلک الهدنة موضوع ولاية

العهد التى قبلها الإمام الرضا (عليه السلام)، وسبب آخر من أسباب تلك الهدنة ما تظاهر به المامون من حب آل البيت (عليهم السلام) والعطف على أشياعهم ومحبيهم. فبدا واضحا لذوى البصائر النافذة أن ما فعله المامون لم يكن إلا سياسة مرحلية لدعم جبهته فى صراعه المحموم على الحكم سياسياً وعسكرياً مع أخيه الأمين. لأن المنافقين من الشعراء كانوا يحرّضون المأمونَ على دعبل، ولكن المأمون كان يفهم جيداً ما يجب أن يتخذه لتثبيت مركزه وحاكميّته، فكيف يقتل شاعراً معروفاً بولائه لأهل بيت الرسول (صلّى الله عليه وآله وسلم)، وعلى مرأى من الناس، لذا أعطى لدعبل الأمان رغم أنه هجا المأمون بقوله: (ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢٦٧/٢؛ ابن عساكر، لاتا: ٢٦٣/١٧؛ الأبشيهى، ١٢٧٢ق: ٣/٢)

إنى مِنَ القوم الذين سيوفهم قتلتْ أخاكَ وشرَّفَتْكَ بمقعد

شادوا بذكرك بعد طول خمولِهِ واستنقذوك من الحضيض الأوهد

أشار دعبل فى هذه الأبيات إلى قضية طاهر بن الحسين الخزاعى وحصاره بغداد وقتله الأمين محمد بن الرشيد وبذلك ولى المأمون الخلافة والقصة مشهورة ودعبل خزاعى فهو منهم وكان المأمون إذا أنشد هذه الأبيات يقول: (ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢٦٧/٢) «قَبَّحَ اللهُ دعبلاً فما أوقَحَهُ كيف يقولُ عنى هذا وقد وُلِدْتُ فى حجر الخلافة ورضعتُ ثديها وربيتُ فى مهدها.» ولكن لما مات المأمون خلفه أخوه أبو إسحاق محمد المعتصم سنة ٢١٨ق، فطاردَ الطالبيينَ ونَكَّلَ بهم وكان دعبل يرى فى المعتصم خصماً عنيداً وعدواً لايمكن تركه، فأكثر به الانتقاد اللاذع والهجاء. وكان يطلبه دائماً ليفتك به ويتخلص من لسانه فوضع عليه الجواسيس وعندما بلغ دعبل أن المعتصم يريد قتله هرب. فهو لايرى شرعية الخلافة فى المامون أو المعتصم، بل كان يحصرها فى أهل بيت النبى (صلى الله عليه وآله وسلم). فلذلك نلاحظ أنه يتخذ أشعاره سلاحاً فى عقاب الحكّام العباسيين لإظهار مساوئهم ومعايبهم وحقائقهم التى يخفونها وراء أقنعتهم كما قال فى قبر الإمام الرضا (عليه السّلام) وإلى جواره قبر هارون الرشيد الذى انمحى أثره واندرس. (الأصفهانى، ١٤٠٧ق: ١٩٤/٢٠؛ ابن عساكر، لاتا: ٢٣٣/٥ ؛ المرزبانىّ، ١٤١٣ق: ٩٤)

أربِعْ بطوسٍ علي القبرِ الزكيّ إذا ما كنتَ تُربع من دينٍ علي وطَرِ
قبرانِ فی طوس: خیرِ الناسِ کلِّهمُ وقبر شرِّهُمُ.هذا مِن العِبَرِ
ما ینفعُ الرجسَ من قُربِ الزکیِّ ولا علي الزَّکیِّ بقُربِ الرِّجْسِ مِن ضررِ

وقال فی خلفاء بنی العباس مصوّراً ما هم علیه من مطاردة لأهل البیت (علیهم السلام) وتعذیب ونهب وتقتیل. (نفس المصادر)

قتل وأسرٌ وتحریقٌ ومنهبةٌ فعلَ الغُزاةِ بأرضِ الرومِ والخَزَرِ
أري أمیّة معذورین إن قَتَلُوا ولا أری لبنی العباس من عُذُرِ

فهو یعذر بنی أمیة فی أفعالهم حیال بنی هاشم لأنهم یبغضونهم ویخالفونهم فی الدین والسیاسة، ولکنه لایری لبنی العباس من عذر فقد ناصرهم العلویون فی قیام دولتهم ونجاح ثورتهم، وکانوا یحقدون علی بنی أمیة لتقتیلهم آل البیت (علیهم السلام) وما قاموا إلا لأخذ الثأر الذی رفعوه شعاراً ولکنهم فاقوا ما فعله الأمویون.

قیل للوزیر محمد بن عبد الملک الزیات: لم لاتجیب دعبلا عن قصیدته التی هجاک فیها؟! «قال: إن دعبلاً قد نَحَتَ خشبته وجعلها علي عنقه یدور بها یطلب من یصلبه بها منذ ثلاثین سنة وهو لایبالی ما قال هؤلاء وما فُعِلَ له.» (ابن المعتز، ٢٠٠٩م: ٢٦٥)

ولا شک أن دعبل کان یهجو العباسیین ویفشی سلوکهم السیيء تجاه الناس. فهو یصف "خلفاء"!! بنی العباس بملوک بنی العباس. حیث ذکر أبوالفرج الأصفهانی: (١٤٠٧ق: ٢٠/١٥٧؛ الخطیب البغدادی، ١٤١٧ق: ٨/٣٧٩) «کان المعتصم [محمد بن هارون ثامن الملوک العباسیین الحکم سنة ٢١٨ق] یبغض دعبلاً لطول لسانه، وبلغ دعبلاً أنه یرید اغتیاله وقتله، فهرب إلی الجبل، وقال یهجوه: (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ٢٠/١٥٨)

وقامَ إمامٌ لم یَکُنْ ذا هِدایةٍ فلیسَ له دِینٌ ولیس لَهُ لُبُّ
مُلوکُ بنی العباسِ فی الکُتْبِ سَبْعَةٌ ولَمْ تَأْتِنَا عَنْ ثامنٍ لَهُم کُتْبُ
کذلکَ أهلُ الکَهْفِ فی الکَهْفِ سَبْعَةٌ خِیارٌ إذا عُدُّوا وثامِنُهُمْ کَلْبُ»
وإنی لأعلی کلبهم عنک رفعة لأنک ذو ذنب ولیس له ذنب

فکان دعبل نفسه فی صمیم المعارضین لخلافته وحکمه، ولا سیما مع تصاعد کره

المعتصم لشــيعة آل البيت (عليهم الســلام) ومحبيهم، ولم يكن دعبل ليسكت عن كل هذا الحيف الذی ألحقه المعتصم بالمسلمين الشيعة. مرة أخرى يهجو المعتصم والواثق [الواثق باللّه هارون بن محمد المعتصم هو تاسـع الملوک العباســيين، حکم لخمس سنين، تمتد من ٢٢٧ حــتی ٢٣٢ق] حين علم نعی المعتصم: (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ٢٠/١٦٠) «... كنت مع دعبــل بالصيمرة وقد جاء نعی المعتصم وقيام الواثق، فقال لی دعبل: أمعک شــیء تكتب فيه؟ فقلت: نعم، وأخرجت قرطاسا، فأملی علی بدئها:

الحمد للّه لا صبرٌ ولا جلدٌ ... ولا عزاء اذا أهل البلا رَقَدُوا
خليفةٌ ماتَ لم يَحْزَنْ لَهُ أَحَدٌ ... وآخَرُ قامَ لَمْ يَفْرَحْ بِهِ أَحدٌ
فمَرَّ هذا ومَرَّ الشؤمُ يتبعُهُ ... وقام هذا فقام الظلمُ والنكدُ

استشهاده:

كما مرَّ سابقاً كان العبّاسيّون أشدّ كرهاً للعلويّين من الأمويّين وأعظم بغضاً، فأمعنوا فيهم قتلاً وحرقاً، واضطهاداً وتعذيباً. فمن ذكر عليّاً سُجن أو نُهب ماله أو هُدمت داره، وكان البــلاء يشــتدّ على العلويّين يومــاً بعد يوم. فمن دفن النــاس أحياء إلى الصلب إلــی الحرق إلى الحبــس ومنع الهــواء والأكل والماء عن المحبوس، حتّــی يقضی نحبه جوعاً وعطشــاً. (انظر: الكيلانی، لاتا: ٢٢) فقُتل أنصار علی(عليه السلام) فی كلّ قطر وكلّ مصر وعُذّبوا تعذيباً مرّاً، قطعت منهم الأيدی والأرجل. فلم يســتثن شــاعرنا عن مؤامراتهم فهو بعد ما هجا مالک بن طوق هرب إلى البصرة فبعث مالک بن طوق رجلاً حصيفاً مقداماً، وأعطاه سماً وأمره أن يغتاله كيف يشاء، وأعطاه على ذلک عشرة آلاف درهم، فلم يزل يطلبه حتی وجده فی قرية من نواحی السوس، فاغتاله بعد صلاة العشاء، فضرب ظَهْرَ قدمه بعكازٍ مســموم فمات من غد، ودفن بتلک القرية. وقيل بل حمل إلى الســوس، فدفن فيها. (ابن عســاكر، لاتا: ١٧/٢٧٧ ؛ الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ٢٠/٢٠٠) وأما ترديد ابن عساكر فی تاريخه (لاتا: ٥/٢٤٢) بعد ذكر وفاة دعبل سنة ٢٤٦ق وقوله: [قيــل: إنه هجا المعتصم فقتله .وقيل: إنه هجا مالک فأرســل إليه من سمه بالســوس] ترديد بلا تأمل، إذ المعتصم توفی سنة ٢٢٧ق قبل شهادة دعبل بتسع عشرة سنة. كما أن ما ذكره الحمــوی فی معجم البلدان (١٣٥٧ق: ٤/٤١٨) من [أن دعبلاً لما هجا المعتصم

أهدر دمه فهرب إلى طوس واستجار بقبر الرشيد فلم يجره المعتصم وقتله صبراً فى سنة ٢٢٠ق] خلاف ما اتفق عليه المؤرخون وعلماء الرجال من شهادته سنة ٢٤٦ق. (ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢/٢٧٠؛ الخطيب البغدادى، ١٤١٧ق: ٨/٣٨١)

النتيجة

١. فى تلك النماذج التى عرضناها ما يمكن اعتباره شاهداً على تعصب المؤرخين. ومع الرغم محاولة بعض مؤرخى الأدب العربى وبتحريض من (السلطان) لطَمْسِ معالم شخصية هذا الشاعر الشهيد وآثاره وشعره، فلقد حفظ لنا المنصفون من المؤرخين والباحثين شذرات من كلمات نظمها شعرا، فبقيت خالدة حتى يومنا هذا، تشير إلى الحق والخير والفضيلة.

٢. تبين لنا من سيرة شاعرنا أنه مطبوع علي الخير، يغلب علي أشعاره الهجاء لحكام الجور؛ واشتهر بالهجاء فى عصر كان يعتبر فيه الهجاء جريمة يعاقب عليها فاعلها. فهذا النزر اليسير من شعره الذى وصل إلينا عن طريق هذه المصادر فيه دلالة على أن روح التقوى والصدق ظلت تسيطر على تصرفاته.

٣. كان دعبل شيعياً، وكان تشيعه معتدلاً معقولاً، لا غلوّ فيه ولا إسراف. فامتاز عن شعراء عصره بأنه كان جريئاً غاية الجرأة، وكان إذا ضرب لا يتهاون فى ذلک، وإذا هجا فلا يهمه أن يكون هجاؤه فى خليفة أو غير خليفة وما ذلک إلاّ لصدق نيّته وشجاعته وإيمانه وصلابة عزيمته.

٤. فى القليل من الشواهد التى عرضنا لها من أخباره وأشعاره ما يكفى للتدليل علي حبه للإسلام وأهله. لأنه كان يتناول فى شعره حق آل البيت عليهم السلام الذين كان يؤمن بحقهم الصريح، فهجاؤه للحكّام العباسيين يُثبت بكل صدق ووضوح تلک الطاقة وتلک القوة الكامنة فى نفس هذا الشاعر الثائر.

٥. من خلال العرض السابق لسيرة شاعرنا تبين أنه لم يعدل من مواقفه ولم يستطع أن يتقيد بحدود المستكبرين أو أن يمتثل لأوامرهم ونواهيهم. فهو كما يبدو قد طبع علي الخير وكلف به وانصرف إليه وقد وجد فى الشعر متنفساً له يعبر فيه عن مكنوناته القلبية، وسخطه على قيم الظالمين.

المصادر والمراجع

ابن الأبار الأندلسی. (١٩٦٣م). الحلة السيراء. تحقيق حسين مؤنس. الطبعة الأولى. القاهرة: لانا.

ابن المعتز. (٢٠٠٩م). طبقات الشعراء. تحقيق عبد الستار أحمد فراج. مصر: دار المعارف.

ابن خلدون. (١٩٦١م). مقدمة ابن خلدون. الطبعة الثانية. بيروت: دار الكتاب اللبنانی.

ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبی بكر. (١٩٦٨م). وفيات الأعيان وأنباء الزمان. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة.

ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد. (١٩٩٠م). العقد الفريد. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

ابن عساكر، علی بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعی. (لاتا). تاريخ دمشق. ثمانين مجلداً. بيروت: دار الفكر.

ابن منظور المصری. (١٩٦٥-١٩٦٦م). مختار الأغانی. القاهرة: تحقيق الأبياری.

الأبشيهی، بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد. (١٢٦٨-١٢٧٢ق). المستطرف فی كل فن مستظرف. القاهره: مطبعة بولاق.

الأصفهانی، أبو الفرج. (١٤٠٧ق.١٩٨٦م). الأغانی. الشرح والهوامش د. عبدالله علی مهنا. بيروت: دارالفكر.

الخطيب البغدادی، أبی بكر أحمد بن علی. (١٤١٧ق). تاريخ بغداد أو مدينة السلام. الطبعة الأولی. تحقيق مصطفی عبد القادر عطا. بيروت: دارالكتب العلمية.

الزّركلی الدمشقی، خير الدين بن محمود بن محمد بن علی بن فارس. (١٩٩٢م). الأعلام. الطبعة العاشرة. بيروت: دار العلم للملايين.

القيروانی أبو إسحاق ابراهيم بن علی الحصری. (لاتا). زَهرُ الآداب وثَمَرُ الألباب. تحقيق محمد محيی الدين عبدالحميد. مصر: المطبعة الرحمانية.

الكيلانی، محمّد السّيد. (لاتا). أثر التشّيع فی الأدب العربیّ الطبعة الأولی. القاهرة: لجنة النشر للجامعيّين.

المرزبانیّ. (١٤١٣ق). أخبار شعراء الشيعة. الطبعة الثانية. بيروت: شركة الكتبی.

ياقوت الحموی. (١٣٥٥-١٣٥٧ق). معجم الأدباء. مصر: مطبعة المأمون.

المجلات

محمد خير شيخ موسی. (١٩٨٩م). مجلة التراث العربی. «مواطِن الخَلل والاضِطراب فی كتاب الأغانی». العدد ٣٤، كانون الثانی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٤٩ ـ ١٦٢

تجديد الموسيقى عند إبراهيم ناجى

مهدى ممتحن*

الملخص
يعتبر إبراهيم ناجى من روّاد التجديد وأعلام الشعر العربى المعاصر وواسطة العقد بين كوكبة الشعراء المصريين المجدّدين، الذى تأثّر به كثير من الشعراء العصر الحديث. يجرى التجديد عنده فى زوايا مختلفة، نحو تجدد فى موسيقى الشعر وفى خياله بل فى أفكاره وأساليبه.

يحاول هذا البحث فى موضوع تجديد الموسيقى عند هذا الشاعر المجدّد على طريق التحقيق والتوصيف والتحليل. يشبه شعر ناجى بالموشحات الأندلسية إذ استخدم الشاعر الأوزان المجزوءة كما يستخدم المقطعة بدلا من البيت.

يعتمد ناجى فى شعره على الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز جو نفسى يلائم اللفظ معناه. إنّ الشاعر ناجى مجدّد فى موسيقى الشعر وخياله بل فى الألفاظ والأفكار.

الكلمات الدليلية: جماعة آبولو، الرومانسية، التجديد، موسيقى، الشعر، إبراهيم ناجى.

---

*. جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، إيران. (أستاذ مشارک). Dr.momtahen@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٨هـ. ش

المقدمة

«إبراهيم ناجى كان ولايزال شـاعر الأطباء وطبيب الشعراء، شاعر الحبّ والخيال الحقيقـى، يدعـو إلى مرحلة النفس ويعالج أدواء المشـاعر والآلام وشـعره ينزع نحو الرومانسـية و هو شـاعر وجدانى يمثّل مرحلة الانتقال من دور الثورة على القديم إلى دور الاستقرار والانطلاق.» (ناجى، ١٩٦٦م: ٣)

«واسـتمرّ ناجى يحمل دعوة التجديد ويمثّلها وقد جدَّد فى مضمون القصيدة وشكلها تجديدا واسـعا. فمن حيث المضمون آثر الجانب العاطفى الغنائى ومن حيث الشـكل، حـرص على عموديـة القصيدة مع إيثاره للأوزان الغنائية السـهلة الخفيفة وتجديده فى صُوَر القافية.» (شكيب انصارى، ١٣٨٢ش: ١٨٩)

وحينما نراجـع المصادر الحديثة فقلما نرى تناول كاتب أو أديب مسـألة التجديد عند هذا الشـاعر ولما اسـتفدت المصادر المختلفة مختصَّة بهذا المقال أمثال "دراسـات فى الأدب العـربى الحديث" لمحمـد عبدالمنعم الخفاجى وغيره من المصـادر، رأيت أنها اعتبرت حياة الشـاعر وشيئاً موجزاً عن أثره الإيجابى فى الأدب الحديث. فحاولت أن أكتب مقالة حول أدبه والتجديد عنده آملا بلوغ بعض من هذا الهدف. أما بالنسـبة إلى مقالتى، فدرسـت بعد دراسة حياته، اتصاله بجماعة آبولو، إحدى جماعات ذات النزعة الرومانسية، وذلك لتأثيرها فى أدب الشاعر ثمّ قمت بدراسة مفهوم الشعر ووظيفته عند ناجى وأخيرا تناولت تجديد موسيقى الشعر عنده.

حياة إبراهيم ناجى

«وُلِـد إبراهيم ناجى فى القاهرة سـنة ١٨٩٨م وفيها درس ملتحقا أولا بالمدرسـة الابتدائية ثم بالمدرسة التوفيقية وبعد الدراسة الثانوية التحق بكلية الطب، فنال شهادته سنة١٩٢٣م وعين طبيب مصلحة السكك الحديدية. ثم انتقل إلى وزارة الصحة، فوزارة الأوقاف وانتسـب إلى جمعية آبولو سـنة ١٩٣٢م وقد تـوفى ١٩٥٣م بعد حياة حافلة بالروح الإنسانية وبراءة النفس والعلوية.» (ضيف، ١٩٦١م: ١٥٤)

«رأينـا ناجيا يبدأ حياته الأدبية بالتزود من شـعر جماعـة النهضة وكان يعجب بهم

خاصّة بخليل مطران ويظهر أنّه أصيب به فى شكل حُمّى. حتى قيل إنّه كان يحفظ أكثر شعره وكان أهم ما يعجبه عنده شعره الوجدانى والتفت من ذلك إلى المعين الغربى الذى ينهل منه مطران فأقبل على المنزع الرومانسى يقرأ فى شعرهم وآثارهم.» (المصدر نفسه: ١٥٥)

الاتصال بجماعة آبولو

«هــى جماعــة أدبية أعلن تأسيســها فى القاهرة عــام ١٩٣٢م على يــد أحمد زكى أبوشــادى واختارت لها رئيسا أحمد شــوقى وقد انضمّ إليها معظم شعراء العالم العربى حين تأسيســها، ظهرت لهم دواويــن جديدة تعبر عن نزعتهم الرومانســية، كما التحق بها شــاعرنا إبراهيم ناجى وظهر له ديوان وراء الغمام. تتميز رومانســية آبولو بميزات كبساطة التعبير، ورفض التقليد والتوجه نحو شخصية الشاعر المستقلة. (سادات إشكور، ١٣٨٨ش: ١٠٢)

تجديد أصحاب جماعة آبولو

«نــادى جماعة آبولو بالتجديد فى الشــعر العربى الحديث، فهــم يدعون إلى الوحدة العضوية للقصيدة وإلى التحرير من الصُوَر والقوالب والألفاظ التقليدية وينادون بالطاقة الفنيــة، من أجل الإبداع الفنى بعيدا عن التقليد واجترار الموروث من وســائل التعبير والمضامين المقدمة ويدعون إلى البعد ما أمكن عن أغراض الشــعر القديمة والمناســبات السياســيّة والاجتماعية والدعايات، ترفّعا بالشِّــعر عن الانحدار والإسفاف ثمّ عملوا ما وســعهم الجهد على التخلّص من القوالــب القديمة فبدأوا ينوّعون فى القافية والرویّ والبحر الشعرى وأبعد من ذلك أخذ بعضهم يتحرّر من القافية فى بعض نظمه.» (واصف ابوالشباب، ١٩٨٨م: ١٢٧)

«وتناولت الجماعة الموضوعات الإنسانية والعالمية مع كسر القيود التقليدية والصفة وفتح كلّ النافذ والذاهب الفنّية أمام الشاعر.» (عبد المنعم الخفاجى، ١٤١٢ق: ١٠٧)

إبراهيم ناجى والشعر

«الشــعر من أقدم آليات التعبير الفنى وأقواها التفاتا إلى الطبيعة واهتماما بتصوير

ظاهرها وسحرها وروعتها.» (ممتحن ومحمديان، ١٣٨٩ش: ٩٤) «انتهج ناجى، فى شعره وأدبه منهجاً مهجرياً واختار من الأوزان الخفيف والمجزوء ومن القوافى الرقيق السهل. فجاء شعره وجدانيا يزخر بالوجد ويفيض بالميول الإنسانية، جديدا فى أغراضه ومعانيه وأوزانه وقوافيه. فقد جدّد ناجى فى شكل القصيدة وفى مضمونها ومع أنّه حرص على عمودية القصيدة، فإنه آثر الاستعمال الأوزان الغنائية السهلة وجوّد فى صور القافية ومال كثيرا إلى الرباعيات، خاصّة رباعيّات عمر الخيام كما تأثّر بجميل بثينة والمجنون قيس ومهيار وابن الفارض.» (محمود شكيب انصارى، ١٣٨٢ش: ١٨٩)

مفهوم الشعر عند ناجى ووظيفته

يذكّر ناجى فى مقدمة ديوانه الثانى، ليالى القاهرة: «الشعر عندى هو النافذة التى أطل منها على الحياة وأشرف منها على الأبد ... وما وراء الأبد ... هو الهواء الذى أتنفّسه وهو البلسم الذى داويت به نفسى، عندما عز الإساءة هذا هو شعرى.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ٨٥)

إنّ الشّعر فى تصور الرومانسيين تعبير عن العالم الداخلى للشاعر أو عن العالم الخارجى. حال كونه منعكسا عن ذات الشاعر نفسه ويتّضح مذهب الرومانسيين فى مفهوم الشعر من قول شكرى فى مقدمه ديوانه:

إنّما الشعرُ إحساسٌ بما خفَقَت   لـه القلوبُ كأقدار وحَدثانِ

(المصدر نفسه: ٨٤)

وظيفة الشعر عند ناجى

«لقد كان ناجى وفيّا لنظرة المدرسة الرومانسية فى وظيفة الشعر، فوظيفة الشعر عنده تعبيريّة ذاتية خاصة، ومصدرُ الشعر عنده مثله فى ذلک، مثل معظم الرومانسيين إلهامٌ ووحىٌ من السماء. واهتمام ناجى بالوظيفة الذاتية للشِّعر لايقيس وعيه بالوظيفة الاجتماعية العامة. فالرومانسيون جميعا ينطقون من حبٍّ شديدٍ للإنسانيّة المعذبة وحبّ عليها ورغبة حنون فى تخفيف آلامها.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٧٢)

الغزل عند ناجی

«فی غـزل ناجی تبرز البسـاطة والصفاء وصدق العاطفة وعمق الإحسـاس وقوّة التعبـیر وأصالته، فالصور متجدّدة والتعابیر موسـیقیة، تنثال بسـهولة وبسـاطة رائعة والألفاظ منسـجمة تحمل معانی الحبِّ وأنغام الموسـیقی الممتعـة فی تآلفها وتوادمها.» (واصف أبوالشباب، ۱۹۸۸م: ۱۲۷)

التجدید عند ناجی

یقول محمد غنیمی هلال: «کان تجدید الرومانتکیین، عاملاً شـاملاً فی میدان الشعر، فحطّموا أقواله القدیمة وجدّدوا أدبیّة خلف المذاهب الرومانتیکیة وعلی الرغم من أنّهم کانوا ذاتین فی أدبهم، ظلّت نزعاتهم الإنسـانّیة ومیولهم ظاهرة فی أغراض الشعر بصفة عامّة وتنطبق ملائح هذا التجدید علی شعر ناجی.» (محمد عویضة، ۱۹۹۳م: ۱۷٤)

«اعتبر إبراهیم ناجی من روّاد التجدید وأعلام الشعراء العربی المعاصر، وکان شعره یجمـع بین الأصالة وروح التجدید وبین الخیال المجنـح والعاطفة الملهوفة التی تأثّر بها خلال دراسـة للرومانسـیین، خاصّة الانکلیز منهم وإلی جانب ذلک فقد کان دقیقا فی عاطفته، منتهی الرقة ومثالیّا فی حبّه وأشـواقه وشعره حافل بالشکوی والألم.» (شکیب أنصاری، ۱۳۸۲ش: ۱۹۰)

موسیقی الشعر

«لایوجد شـعر بدون موسـیقی، یتجلّی فیه جوهره وجوّه الزاخر بالنغم. والموسیقی تؤثّر فی أعصاب السـامعین ومشـاعرهم بقواها الحفیّة التی تشبه قوی السحر ... حتّی إذا فزعت موسـیقی الشعر مسامعنا أخذت زمر إحساسـاتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاکل.» (ضیف، ۱۹۹۹م: ۲۸)

کقول المتنّبی:

الخیـلُ واللیـلُ والبیـداءُ تعرفنی		والسیف والرّمح والقرطاس والقلم

(المتنبی، ۱۹۸۳م: ۳۳۲)

تطوّر الموسيقى فى الشعر الحديث

«حينمـا نمضى إلى العصر الحديث وتتوثـق الصلة بيننا وبين الآداب الغربية ونكب على قراءة الشعر الغربى القصصى والتمثيلى والغنائى ويحسُّ الحاجة إلى نشوء النوعين الأولين فى شعرنا. وسرعان ما اتّخذ ذلک شكل صراع بين القديم والجديد ولم يقف هذا الصراع عند المضمون بل امتدَّ إلى صياغته الموسيقية وكانت القافية الملتزمة فى القصيدة أهمّ هدف صوّب إليه دعاة التجديد سهامهم. فقد رأوا الشعر اليونانى والرومانى لايعرف نظام القوافى، فتنادوا: حطّموا هذه السـدود والقيود واستجاب لنوائهم توفيق البكرى، عبدالرحمن شكرى وغيرهم من الرومانسيين.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٤٧)

موسيقى الشعر عند ناجى

«يقول المرحوم الأستاد إبراهيم أباظة (من كبّار رجال السياسة والأدب المشهورين بوطنيتهم الصادقة فى مصر) فى تقديمه لديوان ليالى القاهرة: فهو شاعر رقيق رشيق، رقيق أنيـق، تصل معانيه إلى قلبک قبل أن تصل إلى ألفاظه فى طلاوة وسـهولة وعذوبة، وقد جمعت ديباجته بين ميزة القديم والحديث.» (أباظة، ١٩٩٤م: ٥٦)

فالكاتب هنا يثبت لناجى دقة اللفظ ورقته، وسـهولته وعذوبته ومما لا مراء فيه أن ناجى قد وقف الموسيقى على شعره، حتى استحال إلى فناء وتوقيع وألحان فهذا قوله:

رفـرفُ القلـب بجنـبى كالذبيـح — وأنـا أهتـفُ: يـا قلـب اتئـد
فيجيـبُ الدَّمـع والماضى الجريح — لم عُدنـا؟ ليـت أنـالم نَعـرف
لم عدنـا؟ أو لم نطـو الغـرام؟ — وفرغنـا مـن حنـين وألم
ورضينـا بسـكونٍ وسـلامٍ — وانتهينـا لفـراغٍ كالعـادم

ابراهيم ناجى، ١٩٧٣م: ٤١

والتعبير الموسـيقى أصفى من التعبير الشعرى، لأنّ الأصوات أقرب إلى النفس من الألفـاظ وأنى تعبـيرا غير مقيد أو محدَّد ويفهمه كلّ سـامع على طريقـه، بينما التعبير الشـعرى أقرب إلى الوضوح لأنّه محكوم بمعانى الألفاظ والسـامع يفهم المعنى من الرنة والوقع وإن عجز عن فهم الألفاظ تماما والشـعر يشبه الموسيقى نشأ بعد الرقص، فكان

الموسـيقى الخارجية: «هى قائمة على إيقاع الـوزن والقافية، فالوزن هو التفاعيل تتكـوّن من تجمع الحروف المتحركة والسـائلة حسـب نظام إيقاعى معـين. أما القافية فهـى تكرار الصوت الواحـد فى آخر البيت وهى تنتهى بالروى. وتسـتمدّ من التنوين والإعراب كما تستمد من التسجيع والتوازن والازدواج.» (ترحينى، ١٤١٥ق: ١٥) كما فى قول امرئ القيس.

مكـرٍ مفـرٍ مقبـلٍ مدبـرٍ معـاً　　　كجلمودِ صخرٍ حطّه السيل من علِ

(امرؤالقيس، ٢٠٠٤م: ١١٩)

فالموسيقى الخارجية فى هذا البيت تبرز فى التنوين (كسرتين فى الشطر الأول). ومن حركات الإعراب المتجانسـة (كسرة، فتحة، فتنوين فى الكلمتين الأولى والثانية) وأيضا فى السجع الناتج من تكرار حرف الراء فى مكر ومفر ثم التوازن والازدواج الناتج من الكلمتين الأولى والثانية ثم الثالثة والرابعة.

وأيضا تحصل الموسـيقى الخارجية من تنوع الأصـوات والحركات. والأصوات فى اللغـة العربية ذات دلالـة خاصة، لأن العربية خصت كلّ حـرف بمخرج صوتى خاص لايتجاوزه إلى حرف آخر، فحرف إلى... مثلا بمعانى الراحة والكشف والانسياب، حرف الشـين يقترن بمعان صوتية شبة الخشخشة: رش، نكش، نشر و... . (فاضلى، ١٣٨١ش: ١٩)

الموسـيقى الداخلية: «هى تشـكّل الموسـيقى الخارجية كلا تتصل عناصره وتَتَحدُ متناغمـة متكاملة، تنعبث من أمور متعددة منها، أنواع الحروف وانسـجامها، وقد تأتى الموسـيقى من تتابع المعطوفات. فهنا إثارة وانفعـال ... فالقلب يرفرف، والدمع يجيب، والماضى جراح، والقلب لايبالى ولكنه ماض إلى غايته، حتى انتهى إلى فراغ وسـكون وسلام ... .» (ترحينى، ١٤١٥ق: ١٦و١٧)

«بدأ ناجى هذا الشـعر بالصخب والضجيج ثم أنهاه بالاستكانه والاستسلام ثورة ثم

هدوء وتتعلق الموسيقى الشعرية مع العاطفة الثائرة وموسيقى القافية عند ناجى قصيرة النفس تتغير بسرعة كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة ... وقليلاً ما يلتزم القافية الواحدة فى قصائده. ولا شك أن هذا الأثر ظهر فى شعره نتيجة حتمية لدراسة للآداب الغربية المتحررة. وكما ذكر الأستاد إبراهيم أباظة إن من أسباب الهجوم على أبناء المدارس الحديثة من أصحاب المدرسة القديمة، هو تخليهم عن الأوزان العربية المتوارثة وميلهم إلى التنويع حتى فى المقطوعات الصغيرة.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٤٦و١٤٧)

ولم يكتف ناجى بالهروب من التزام القافية الموحدة، بل عمد إلى المواءمة بين الموسيقى والتعبير عن الإحساس فجاء بوزن خفيف للمعنى كقوله فى عاصفة الروح:

أين شط الرجاء   يا عباب المهموم
ليلتى أنواء   ونهارى غيوم
اسخرى يا حياة   قهقهى يا رعود
الصباه لن أراه   والهوى لن يعود

(ناجى، ١٩٧٣م: ٢٩٩)

«وما أشبه هذا الشعر بالموشحات الأندلسية التى يقول عنه أحمد هيكل والتفات إلى ينبوع دفاق من ينابيع النغم الشعرى الحلو، وأثر لموسيقى القصيدة العربية الحديثة، بروافد نغمية منوعة، وكما وقف ناجى من القافية والوزن هذه الوقفة الجديدة، فإنه أجهز عليها وعلى موسيقى الوزن عندما عرب الشاعر "بودلير" وترجم له نثرا. على عكس ما عرف عنه فى تعريبه لقصائد المشاهير من شعراء الغرب، فأضاف إلى العربية لوناً جديداً من الشعر الفرنسى، على طريقة الشعر المنثور الذى انطلق من إسار الوزن والقافية.

وهذا الشعر ليس له ولكن فضله – فى حقيقة الأمر – يبدو واضحاً فى تقريب كثير من المفاهيم الفرنسية الأصل، الحديثة الرونق فى صيغة عربية، تجمع إحساس شاعر ونبضات قلب فجاة به نثراً، مع المحافظة على جمال الشعر وصداه.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٤٨)

ففى قصيدة الفناء يقول:

حول جثتى أحسست بالشيطان
إنه يسبح حولى كهواء غير محسوس
أستنشقه وأحس به يحرق رئتى
ويملأها بشهوه أبدية مجرمة
وإنه ليعرف حبى للفن

(ناجى، ١٩٦٦م: ٨٣)

وغير هذه القصيدة كثير ... .

«عن شكسبير ... وعن لامارتين ... وعن دى موسييه ... إلخ ... نقلها من لغاتها، فى أسلوب عربى ... وبيان شاعرى ... ولم يقيد نفسه بالوزن ولا بالقافية حتى لايجتمع عليه أمران: النقل والصياغة ... فاكتفى بأولهما وأحيانا كان يصوغ المعنى فى شعر غنائى – وذلك كقصيدته عن بحيرة لامارتين ... وأمثالها. فهو يقوم بدور المترجم المنفعل، ويصوغ إحساسه ووجدانه فى قالب تأثرى مضطلعاً بماكلفه به وجدانه، فى أرق عبارة ... وأدق معنى ... وهذا عمل الفنانين الذين يحسنون العمل ويجيدون الحبكة وقد تلعب الموسيقى دوراً عكسياً، فتأتى فاترة، وهذه الظاهرة نادرة فى شعر ناجى، من ذلك قوله فى وصف الشيخوخة.» (ناجى، ١٩٧٣م: ١٢١)

وهب الطائر عن عشك طارا   جفت الغدران والثلج أغارا
هذه الدنيا قلوب جمدت   خبت الشعلة والجمر توارى

(المصدر نفسه: ١٢٢)

فالموسيقى فاترة لاتهز الإحساس ولا رابط يربط بين الغدران والثلج ... إلا إذا كنا نصور جو أوروبا ... والدنيا فى ناظريه: قلوب جمدت وشعلة منطفئة بلاحرارة ... جمع المعانى ورتبها، ولم ينفخ فيها من روحه، فبدت جامدة كعاطفة عارية من الموسيقى الخفية، ومن ذلك قوله فى "طانيوس عبده": قلمى ما الذى لديك من الخير يا قلم؟

قم فاذكر وناج قومَك   واخطُب وقل لهُم
ذلك الشاعرُ الذى   بات فى خاطرِ الظلَم

هـــو منكُـــم وفنـــه علـــم الله فمنكـــم

(المصدر نفسه: ۲۹٦)

فتور وكســـاد وحديث تافة بين قلم وشـــاعر لايحسُّ بما فى خاطر القلم، فنكتفى بأن وصف الفقيد بأنه بات فى الظلام ... وهو من القوم وفنه فنهم ...

أين هذا القول من موسيقى ناجى الحالمة المتقدة؟

وما هذا الحديث العارى من الموسيقى المتوثبة؟

«لعلهـــا فلتة مـــن فلتات الشـــاعر ... أو نبوهه خرجت عن غير قصـــد ... اللهم إلا المناســـبة والموافقة، فقال ما قال تقليدا ... أو من قبيل "ســـد الخانات" على رأى المثل الشـــعبي. لعل أفضل ما اختتم به الحديث عن الموســـيقى فى شعر ناجى هو قول الشاعر الأستاذ صالح جودت عنه.» (صالح جودت، ١٩٤٤م: ١٠٠)

«كان خياله يســـبق صياغتـــه، فلا يملك إلا أن يســـتعجل الصياغة خوفا من ضياع الخيال، بحثا وراء القافية الموحدة. ومهما يكن من أمر فقد نجح الشـــاعر فى حمل رسالة التجديد، وفتح أبواب شـــعر المقاطع للذين أوشـــكوا أن يخرجوا بالشعر عن إطاره، إذا كان ناجـــى الحل الوســـط بين العمود الجامد والثورة الضالـــة التى تحاول أن تهدمه من أساسه. وذا كان الكلاسيكيون قد ربطوا الشعر بالرسم ومحاكاة الطبيعة فإن الرومانسيين قد ربطوه بالموســـيقى أشـــد الفنون فى النفس وتعبيرا فى أعماق الحياة العاطفية. فالشعر كما يقول ناجى من الفنون الجميلة والشـــاعر يجب أن يعيش عيشـــة الفنان لا عيشـــة الناظم وما هى عيشة الفنان؟ هى أن يرهف أذنه للأصوات ويفتح عينيه للألوان والصور وأن يستدق شمه ولمسه.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥١)

والموسيقى والوزن العروضى عنصرٌ هامٌ فى الشعر لأنها هى التى تعطى له بعض أسرار امتيازه، بل هى التى تحدد الشعر عما ليس بشعر، على الرغم من ذهاب بعض النقاد إلى غير ذلك حيث رأوا أن جوهر التفريق بين الشـــعر والنثـــر هو التخييل والمحاكاة. وإذا حاولت أن تنثـــر مقطوعة شعرية فستجد أن هناك فرقا كبيرا بين العملين بدرجة تؤكِّد أن ما يمكن قوله بالشعر ببساطة هو أن تتحول الكلمة إلى أغنية.

ويمكن أن نلاحظ على موسيقى الشعر عند ناجى الملاحظات الآتية:

١. اســتخدام البحور ذات التفعيلة الواحدة: «أى هذا يعنى أن الشــاعر قد تحدّد فى ذهنــه بوضوح النغمة العروضية الــتى تتلاءم وطبيعته الحب الشــاعره وإذا كان المحور الفكرى لشعره يكاد ينفرد به موضوع الحب وهو هنا أيضا.

أى من حيث الموســيقى يكاد ينحصر فى بحرين هما: الكامل ثم الرمل فقد اســتخدم بحر الكامل فى سبعين قصيدة فى دواوينه الأربعة واستخدم الرمل فى أربع وثلاثين قصيدة فى هذه الدواوين الأربعة وهذه النسبة تفوّق بكثير استخدامه للبحور الأخرى، والكامل والرمل من البحور ذات التفعلية الواحدة فتفعيلات الكامل هى:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وتفعيلات الرمل هى:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

واستخدام البحور ذات التفعلية الواحدة يدلُّ على وضوح الايقاع فى ذهن الشاعر وحرصه على التناسق الدائم لشعره.» (المصدر نفسه: ١٥٢)

٢. كثرة استخدام الأوزان المجزوءه: «أى التى حذفت تفعيلة من كل شطر فى البيت، فالاســتخدام المجزوء للبحور العروضية فى شعر ناجى كثير ولافت للنظر بدرجة كبيرة يــكاد معها يكون ظاهرة عامة فى شــعره كلّه بل نجده أحيانــا يظهر فجأة داخل بعض القصائد مثل قصيدة الأطلال على ســبيل المثال واســتخدام البحــور مجزوءة فى بعض مقاطــع القصيدة دون بعضها الآخر، كما يذهــب النقّاد تعبّر عن القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر إزاء غدر الحبيبة الهاجرة.

٣. استخدام المقطع بدلا من البيت وإيجاد قوافى داخلية: لأن الواحدة الجزئية داخل معظم قصائد ناجى وقصائد أغلب الرومانســيين من مدرسة أبى شادى قد أصبح المقطع بدلا من البيت، نجد الشــاعر يحــاول أن يقوّى ظاهرة الإيقاع الموســيقى، رغم رهافته - بــأن يحقق فى ثنايا المقطع(قوافى) داخليــة وأخرى خارجية تتغير مع كل مقطع بحيث يمكن التنوع فى القوافى داخل القصيدة دليلا على تطوُّر مضمونها وانتقالها إلى المســتوى الشكلى من فكرة لأخرى.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥٣)

وهذان المقطعان من قصيدة العودة فيهما دلالة على صدق ما نذهب إليه:

ركن ألحانى ومغناى الشفيق وظلال الخلد للمعانى الطليع
علَّم الله لقد طال الطريق ودنا جئتُک کیما أستريح
وعلى بابِک ألقى جعبتى كغريب آب من وادى المِحن
فيک كف الله عنى غربتى ورسا رحلى على أرضِ الوطن

(ناجى، ١٩٧٣م: ٤١)

ولكن هل هذا يعود إلى التأثر بفنِّ الموشحات العربى أم التأثر بشكل القصيدة الإنجليزية السوناتا؟ هذا ما لم يفصل النقاد فيه حتى الآن ناجى وغيره من الشعراء الرومانسيين قد اطَّلعوا على الشعر العربى القديم والشعر الغربى ولاسيما الإنجليزى، ومن الجائز أن يتَّحد عاملان أو أكثر فى إبراز ظاهرة واحدة.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥٤)

٤. الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز الجو النفسى: يعتَمد ناجى على هذه الظاهرة الصوتية كثيراً حيث برد عنده غالباً حرف يلائم الجو النفسى للقصيدة مثل حرف السين فى مقطوعه "المنسى" والمعروف عند علماء الأصوات أن "السين" صوت مبين ولايحدث فيه انفجار فهو احتكاكى وطبيعة هذا الصوت تلائم حالة النجوى الحزينة التى يبثُّها المحب الحزين حبيبة الناسى أو المتناسى أو القاسى "يقول ناجى":

متى يرقُّ الحظَ يا قاسى ويلتَقى المَنسى بالناسى
متى؟ وهل من حيلة فى متى وفى خيالاتٍ وأحداس؟
هد قرارى جريها فى دمى وهمسها فى كر أنفاسى
وأنت مثل النَّجم فى المنتأى وفى السنا الخاطف كالماس
يرنو له الناس ويبغونه وما يبالى النجم بالناسِ

(محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٥٥)

وهذا مما يشترطه سيد قطب عندما يتحدث عن تناسق الألفاظ مع معانيها، فيقول: «وظيفة الأديب هى أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوّا يسمح لها بأن تشع أكثر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعورى الذى تريد أن ترسمه وألا يقف بها عند الدلال المعنوية الذاتية وألا يقيم اختياره للألفاظ

على هذا الأســاس وحده. وإن يكــن لابدَّ منه فى التعبير، يفهــم الآخرون ما يريده.» (قطب، ١٩٩٠م: ٣٩)

٥. تســاوى شــطرى البيت أحياناً والتدوير أحياناً أخرى: يحافظ ناجى على وحدة كل شطر موسيقياً بحيث يتساوى الشطران فى التفعيلات، بعد ذلك فى نفس القصيدة قد يلجأ إلى التدوير ومزج الشــطرين بحيث تتداخــل التفعيلات وهذا يرتبط عنده بالثورة والهدوء فحين يثور به كان قلبه يأتى الشطر الشعرى وحين يهدأ يعود البيت شطرين كما كان عليه حاله أولا. كما فى هذا المقطع من قصيدة "السراب":

كيــف للنــازِحِ الحبيــبِ ارتحالى　　　وجناحــاى القســم والبرحــاء

وجراحاى المســتزفات الدوامى　　　وخطــاى المقيــدات البســطاء

(محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٥٦)

أفق لايحد للعين قد ضاق فأمسى والسجن هذا الفضاء سهرت ترقب الصباح وعين النجم كلت وما بها إغفاء.» (المصدر نفسه: ١٥٧)

النتيجة

١. توصل الباحث من خلال هذا المقال إلى نتائج يأتى فيما يلى بأه مها: كان ناجى من أصحاب المدرسة الرومانسية، وبعد أن تطرّق إلى الأدب، التحق بجماعة آبولو وتأثر بنزعاتها الرومانسية.

٢. يعتبر شاعرنا من روّاد التجديد وأعلام الشعر العربى المعاصر، الذى تأثّر به كثير من شعراء العصر الحديث.

٣. إنّ "ناجى" مجدّد فى موسيقى الشعر وخياله بل فى الألفاظ والأفكار.

٤. إنّ افتنان ناجى الموســيقى بلغ الذورة وقد تأثر بموسيقاه كثير من شعراء الشرق وإيقاعات ناجى الموسيقية تســاير معانيه وتتلوّن بانفعالاته وعواطفه ورقة حنون عند هدوء الانفعال. (عبد اللطيف السحرتى، ١٩٤٨م: ٩٨)

٥. موسيقى القافية عند ناجى قصيرة النفس تتغير بسرعة كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة وقليلا ما يلتزم القافية الواحدة فى قصائده.

٦. يشبه شعره بالموشحات الأندلسية. استخدم الشاعر الأوزان المجزوءة كثيرا، كما يستخدم المقطعة بدلا من البيت.

٧. يعتمد ناجى فى شعره على الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز الجو النفسى الذى يلائم فيه اللفظ معناه.

المصادر والمراجع

أباظة، ابراهيم. ١٩٩٤م. وميض الأدبيين الغيوم السياسة. بيروت: دار العلم للملايين.

أبوشباب، واصف. ١٩٨٨م. القديم والجديد: بيروت، دار النهضة.

امرؤالقيس. ٢٠٠٤م. ديوان. بيروت: دار الكتب العلمية.

ترحينى، فايز. ١٤١٥ق. الأدب: أنواع ومذاهب. بيروت: دار النخيل.

جودت، صالح. ١٩٤٤م. ناجى. بيروت: دار الكتب العلمية.

الخفاجى، عبدالمنعم. ١٤١٢ق. دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه. بيروت: دار الجيل.

سادات شكور، سيد سليمان. ١٣٨٨ش. «الكلاسيكية والتجدد؛ صراعات ومعطيات». التراث الأدبى. جيرفت. العدد الخامس. السنة الثانية.

شكيب انصارى، محمود. ١٣٨٢ش. تطور الأدب العربى المعاصر. اهواز: انتشارات دانشگاه شهيد چمران.

ضيف، شوقى. ١٩٩٩م. فصول الشعر ونقده. مصر: دار المعارف.

ـــــــــــ . ١٩٦١م. تاريخ الأدب العربى فى مصر. القاهرة: دار المعارف.

فاضلى، محمد. ١٣٨١ش. مختارات من روائع الأدب العربى فى الشعر الجاهلى. تهران: انتشارات سمت.

قطب، سيد. ١٩٩٠م. النقد الأدبى. القاهرة: دار الشرق.

المتنبى، أحمد بن حسين. ١٩٨٣م. ديوان المتنبى. بيروت: دار بيروت.

محمدعويضة، محمد. ١٩٩٣م. إبراهيم ناجى شاعر الأطلال. بيروت: الدار العلمية.

ممتحن، مهدى ومحمديان، حسين. ١٣٨٩ش. «حب النيل فى أصداء النيل». التراث الأدبى. جيرفت. العدد الثامن. السنة الثانية.

ناجى، إبراهيم. ١٩٦٦م. أزهار الشعر. بيروت: دار الكتاب العربى.

ـــــــــــ . ١٩٧٣م. ديوان ناجى. تحقيق أحمد هيكل. بيروت: دار العودة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٦٣ ـ ١٧٩

التناص فى قصيدة «قل للدّيار» لجرير مع قصيدة «خفّ القطين» للأخطل

على نظرى*
يونس وليئى**

الملخص
تعدّدت الدراسات النقدية فى الأدب المعاصر ونظرية التناص من أبرزها. وهو مصطلح نقدى حديث وافد من الغرب إلى العالم العربى، وله أنواع متعدّدة ومنها: التناص الأدبى وهو تداخل نصوص أدبية سابقة مع النص الأدبى اللاحق. وهذا النوع من التناص يبرز بروزاً واضحاً جلياً فى النقائض. وهذا البحث يحاول أن يعالج التناص الأدبى فى قصيدة "قل للدّيار" لجرير – وهى من النقائض – مع قصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويهدف إلى إظهار حوار القصيدتين وتعالقهما وتداخلهما عبر التناص المضمونى والشكلى. ونرى من خلال دراستنا أن التناص قد برز فى قصيدة جرير فى نوعيه الشكلى والمضمونى بروزاً واضحاً.

الكلمات الدليلية: التناص الأدبى، التناص المضمونى، التناص الشكلى، جرير، الأخطل.

*. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (أستاذ مشارك). alinazary2002@gmail.com
**. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (طالب مرحلة الدكتوراه).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/١هـ . ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/١٤هـ . ش

المقدمة

النقائض فن شــعرى نشــأ فى العصر الجاهلى واســتمر إلى العصــر الأموى وبلغت ذروتها فى ذلک العصر على أيدى الشعراء الثلاثة (الفرزدق، وجرير، والأخطل) بسبب الصراع العنيف بين الأحزاب السياسية وإيقاد نار العصبية بين القبائل، وهى: «أن يتّجه شــاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرّدّ عليه هاجياً ومفتخراً ملتزماً البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الأول.» (الشّايب، ١٣٧١ق: ٣)

وإذا كان التناص بمعنى حوار النصوص وتداخلهما، على حســب ما جاء فى تعريف النقائض، تقع النقائض فى صلــب التناص. لأن أصحاب النقائض كانوا يأخذون كثيرا من معانى الشــاعر الأول ويغيرون توظيفها باســتخدام بعضهــا لصالحهم ونقض بعضها وردّهــا إلى الشــاعر الأول. وفى هــذه المقالة نتطرّق إلى التنــاص الأدبى فى النقائض؛ واخترنا للدراســة القصيدتين الشــهيرتين من النقائض وهما قصيدة "قل للديار" لجرير وقصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويتناول بحثنا هذا فى الابتداء نشــأة التناص ومفهومه، وبعده يتطرّق إلى التناص المضمونى ثمّ التناص الشــكلى فى قصيدة جرير. من حيث إنّ الأخطل هو البادئ وقصيدته أقدم من قصيدة جرير فإننا ســنتخذ قصيدته أصلاً نقيس عليه نقيضة جرير فى الأشكال والمضامين.

مع أن دراسات عديدة أجريت فى ظاهرة التناص لكن أكثرها حول التناص القرآنى أو الديــنى والقليل منها تطرّق إلى التناص الأدبى. ومع هذا الكثير من الدراســات فى التناص الأدبى قد وقع فى شعر التفعيلة دون الشعر العمودى خاصة النقائض. ومن هنا يمكننا القول إن دراستنا هذه تتصف بالجدّة فى مجاله.

وفى أهميتهــا نتذكر كلام رحاب الخطيــب: تعد المقاربة التناصيــة إحدى الأدوات الحيوية والمنافذ الحية لدراسة النص الشعرى. فهى مفتاح لقراءة النص وتحليله وتفكيكه وإعادة بنائه. (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١٢)

نشأة التناص ومفهومه

وهناک إجماع نقدى على أنّ جوليا كريستيفا البلغارية التى تحمل الجنسية الفرنسية هى أول مــن وضع مصطلح (التنــاص lintertextualite) عام ١٩٦٦م منطلقة من

مفهــوم الحوارية عند باختين الروســى، لكن بعض النقاد العــرب يترجم المصطلح إلى التناصية وهم يضعون التناص فى مقابلة كلمة (intertext) الفرنسية.

كريستيفا نفسها قد تخلّت عن مصطلح التّناصّ فى عام ١٩٨٥م، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو التنقّلية، إذ تقول: إن هذا المصطلح التّناصّية الذى فهم غالباً بالمعنى المبتذل لنقد الينابيع فى نصّ ما، نفضل عليه مصطلح التنقّلية. (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

تعدّدت مفاهيم التناص ودلالاتــه وقدّمت تعاريف كثيرة للتناص من زوايا مختلفة. والجدير بالذكر أنّ مفهوم التناص ليس جديداً فى الدراســات البلاغية والنقدية العربية والغربية، فقد ورد تحت تســميات مختلفة كالاقتباس، والتضمين، والســرقات الشعرية، والتلميح، والإشــارة و... . لكن مفهوم التناص احتواها وتجاوزها ووســع آفاقها. وقد تعددت تعريفات مصطلح التناص عند النقاد، والآن نذكر عدة منها:

التناص عند كريســتيفا هو ذلــك (التقاطع داخل نص لتعبــير مأخوذ من نصوص أخرى) وتقول التناصية هى أن يتشــكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه.» (المناصرة، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

«التنــاص هو تعالق (الدخول فى العلاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.» (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢١)

«الطريقة التى يتماس بها النص مع نصوص أخرى سابقة؛ أو وضع النصوص السابقة بطريقة أخرى فى النص؛ أو كيف تطعّم النصوص وتتصل بنصوص أخرى.» (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٥)

إن النص كدليل لغوى معقد، أو كلغة معزولة شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى هى ما سميته بالنص الغائب غير أن النصوص الأخرى المستعادة فى النص تتبع مسار التبدل والتحول.» (بنيس، ١٩٩٨م: ٨٥)

«كلّ نــص يتعايش بطريقة مــن الطرق مع نصوص أخرى. وبذا يصبح نصاً فى نص، تناص.» (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١١٣)

«التّناصّ تشــكيل نصّ جديد من نصوص ســابقة أو معاصــرة، بحيث يغدو النّص

المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التى تمحى الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.» (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

أنواع التناص

يحدث التناص فى نوعين أساسيين وإن تعددت تسميات، نوع يعود إلى الشكل وهو ما سماه محمد مفتاح بالتناص الخارجى. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٤) وسمته عزة محمد شبل بالتناص المباشر. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وسماه حسام أحمد فرج بالتناص الشكلى. (أحمد فرج، ٢٠٠٣ م: ١٩٩) وهو اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها فى النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالى الجديد وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذى يتحقق بنقل التعبير. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩)

ونوع يعود إلى المضمون وهو ما سمى بالتناص الداخلى. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١١٤) وبالتناص غير المباشر. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وبالتناص المضمونى. (أحمد فرج، ٢٠٠٣م: ١٩٩) وهو الذى يستنبط من النص استنباطاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافى أو الذاكرة التاريخية التى تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٨٠)

مصادر التناص

١. المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثر طبيعيا وتلقائيا وهو مايسمى بالذاكرة أو الموروث العام كتنقيد الشاعر غير الواعى بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له فى إعداده وتعليمه.

٢. المصادر الداخلية: وتشير إلى التناص الواقع فى نتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له فى نص جديد.

٣. المصادر الطوعية: وهى اختيارية وهى ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامنة أو

سابقة عليه ويستدخدمها الكاتب للدلالة على ذاتها. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٦)

قال محمد المفتاح فى أهمية التناص إنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له فى خارجهما. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٥) وقالت عزة شبل محمد إن التناص ضرورة لربط العمل الأدبى بالحياة عبر الاستعانة بالنصوص الأخرى الحية سواء انتمت لعمل أدبى أو أسطورى أو دينى. فالتناص يجعل النص الجديد الذى يستعين به نصّا مألوفا من ناحية وثريا باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه لتصير عناصره التكوينية فى صلة ذات دلالات جديدة. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٧)

التناص فى القصيدتين

قبل التطرق إلى التناص فى القصيدتين الأفضل أن ندرس هيكل القصيدتين:

يستهلّ الأخطل قصيدته بالنسيب من البيت ١ حتى ١٧. ثم يتخلّص إلى المدح فيمدح الخليفة وقومه من البيت ١٨ حتى ٤٤. وبعد ذلک يبدأ بالفخر، و الفخر عند الأخطل ضئيل ٤٥-٥٧. وينهى القصيدة بهجاء القيسيين وأحلافهم وهجاء بنى كليب ٥٨ -٨٥.

جرير يبدأ قصيدته بالنسيب ١-١٦. ثمّ يتخلص إلى الفخر ويمزج الفخر بالهجاء بحيث لايمكن تحديدها فى أبيات متوالية ١٧-٧٤. كما رأينا تشترک القصيدتان فى المطلع وهو النسيب وفى غرضى الفخر والهجاء، وتختلفان من جهة واحدة وهى وجود المدح فى قصيدة الأخطل وعدمه فى قصيدة جرير.

كما جاء فى تعريف النقائض الشاعر الثانى يلتزم البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الشاعر الأول. لذا تشترک القصيدتان فى البحر العروضى وهو بحر البسيط:

خف فل ق طى/نُ ف را/حومن ک أو/ ب ک رو

وأز عَ جت/هم ن ون/فى صر ف ها/غ ى رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن   متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

قل لد د يا / ر س قى / أط لا ل كل / م ط رو

قد هج ت شو/ قن وما / ذا تن ف عل / ذ ک رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن   مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

وتشترک القصيدتان فی القافية وحرف الروی وهو حرف الراء المضمومة فی کلتيهما.

١. التناص المضمونی بين القصيدتين:

فی *النسيب*: لقد تضمنت قصيدة جرير معانی متعددة من قصيدة الأخطل فی النسيب وسببه يعود إلی اختلاف الموقف الإبداعی بين الشاعرين، فالشاعر الأول له حرية اختيار الموضوع والوزن والقافية والمعانی. أما الشاعر الثانی فهو مقيد بالموضوع الذی فرض عليه ومقيد بحدود الوزن والقافية المستعملين عند الشاعر الأول. وإنّما الشاعر الأول لـه ما شاء من الوقت، أمّا الشاعر الثانی عليه أن يردّ علی الأول قبل فوات الوقت.

وقد قال جرير فی رحلة الأحبّة:

نادی المنادی ببين الحی فابتكروا   منّا بكروا فما ارتابوا وما انتظروا

وهذا المعنی يتناص مع معنی البيت التالی من قصيدة الأخطل فی رحلة الأحبة:

خفّ القطين فراحوا منک أو بكروا   وأزعجتهم نوی فی صرفها غير

ونری اختلافا بين الشاعرين فی ذكر الرحيل وهو أنّ جريرا قد تنبّه علی وقت الرحيل، واستخدم الجملة خبرية وقال: «بكروا فما ارتابوا» ولكن الأخطل كان متسائلا عن زمن الرحيل، واستخدم الجملة إنشائية قائلا: «فراحوا منک أو بكروا».

وقد قال جرير فی حزنه إثر نزوح الحی:

قالوا لعلک محزون فقلت لهم   خلوا الملامة لا شكوی ولا عذر

كما وصف الأخطل حزنه إثر نزوح الحی فی البيت:

فالعين عانية بالماء تسفحه   من نية فی تلاقی أهلها ضرر

ويبدو أن جريرا لم يظهر حزنه أمام أصدقائه بعد الرحيل وهم كانوا مترددين فی حزنه. ويدلّ علی هذا استخدام كلمة "لعلّ" فی قوله «قالوا لعلک محزون». لكن الأخطل ما استطاع إخفاء حزنه بعد الرحيل وأظهره بالبكاء، حيث يقول: «فالعين عانية بالماء

تسفحه».

وفى متابعة الظعائن قال جرير:

إنّ الفؤاد مع الظعن التى بكرت من ذى طلوح وحالت دونها الضهر

وقال الأخطل فى متابعته الظعائن:

شــوقا إليهم ووجدا يــوم أتبعهم طــرفى ومنهــم بجنبى كوكــب زمر

نــرى أن جريرا بعد رحلة الظعائن وقف فى مكانــه ونظر إليهن من بعيد وما تابعهن بعد أن اختفن خلف الكثبان وأما هذا الوقوف وعدم المتابعة فليس بمنزلة نسيانه إياهنّ، وكما قال فؤاده مع الظعائن حتى بعد أن ابتعدن عنه بحيث لايســتطيع أن يراهنّ. ولكن الأخطل من جرّاء الشوق الذى يعانيه لظعائن الأحبة لم يستطع أن يقف فى مكانه و وقد اقتفى أثرهم بنظره.

وقال جرير فى زمن النزوح وصعوباته:

أبصرن أن ظهــور الأرض هائجة وقلص الرطب إلا أن يرى السرر

فى هذا البيت أتى التناص مع بيت الأخطل التالى:

شــرقن إذا عصر العيدان بارحها وأيبســت غير مجرى السنة الخضر

يــرى المتتبع لهذه القصيدة أن جريرا قال إن الأحبة رحلوا فى زمن يبســت الأرض وأصيبــت بالمحل والجدب، كمــا قال الأخطل إن الأحبة رحلن واتجهن شــرقا فى زمن تجفّفت الريح الباردة الأرض والكلأ ولم يبق نبات واضمحل الخضر إلا فى مجرى السكة.

وفى وصف قافلة الأحبة قال جرير:

إن الخليــط أجدّ البــين يوم غدوا من دارة الجأب إذ أحداجهم زمر

وفى هذا البيت تناص مع قول الأخطل فى وصف قافلة الأحبة:

شــوقا إليهم ووجدا يــوم أتبعهم طــرفى ومنهــم بجنبى كوكــب زمر

وكلا الشاعرين قدوصفا الأحبة بجماعات حين نزوحهم، وقدقال جرير إنهم جماعات

يوم ابتكروا وأسرعوا في الزيال، كما قال الأخطل إنهم جماعات عندما يجتازون موضع كوكب. في هذا البيت استخدم جرير نفس القافية التي استخدمها الأخطل.

في الفخر و الهجاء: نرى أن جريرا قد ضمّن في فخره وهجائه معاني متعددة استخدمها الأخطل في شعره من قبل.إذ هجا جرير نسوان تغلب بالقول:

نسوان تغلب لا حلم ولا حسب ... ولا جمال ولا دين ولا خفر

ويستمر التناص في هذا البيت مع بيت الأخطل:

قوم أنابت إليهم كل مخزية ... وكل فاحشة سبت بها مضر

نرى السمة الإسلامية في شعر جرير في قوله "لا دين"، حيث عير جرير نساء تغلب بنصرانيتهنّ. وبين أسلوب الشاعرين في هجو النساء اختلاف، وهو أن الأخطل نسب إلى نساء كليب الرذائل ولكن جرير نفى عن نساء تغلب الفضائل.

نسب جرير اللؤم إلى التغلبيين حيث يقول:

يا خزر تغلب إن اللؤم حالفكم ... مادام في ماردين الزيت يعتصر

يتناص هذا البيت مع قول الأخطل في لئامة كليب:

واقسم المجد حقاً لا يحالفهم ... حتى يحالف بطن الراحة الشعر

وشبه جرير اللؤم بإنسان ثمّ حذف المشبّه به وأتى بفعل من أفعاله وهو فعل "حالف" على سبيل الاستعارة المكنية، كما قبله شبّه الأخطل المجد بإنسان، ثمّ حذف المشبه به، وأبقى فعلا من أفعاله يدلّ عليه وهو فعل "حالف"، لكن بينهما اختلاف وهو أن جملة جرير إيجابية وأما الأخطل فجملته منفية. ونرى أن جريرا في شطره الثاني تابع أسلوب الأخطل في شطره الثاني وهو الاتيان بمعنى حسي يفيد استمرار المعنى في الشطر الأول.

وصف جرير التغلبيين بقلة الشأن والمقام، حيث يقول:

والتغلبي إذا تمت مروءته ... عبد يسوق ركاب القوم مؤتجر

وفي هذا البيت التناص مع بيت الأخطل:

صفر اللحى من وقود الأدخنات إذا ردّ الرفـاد وكـفّ الحالـب القرر

ونـرى أن جريراً نفى عن الأخطل علو المقام ونسـب إليه الدناءة والذلّة بالقول إنه عبد مأجور يسـتخدم لأداء أمور آخرين، كما قبله وصف الأخطل التغلبيين بقلّة الشأن والمقـام بالقول إنهـم رقيق قد اصفرّت لحاهم لكثرة ما يسـتخدمون ليوقدوا النار أيام الصقيع.

افتخر جرير بقبيلة قيس:

قيس وخندف أهـل المجد قبلكم لسـتم إليهـم ولا أنتم لهـم خطر

وأتى التناص عند الشاعر بالتأثر من قول الأخطل:

ومـا سـعى فيهـم سـاع ليدركنا إلا تقاصـر عنّـا وهـو منبهـر

وقال الأخطل إنّ بونا شاسعا بين مقام تغلب ومقام قيس بحيث إنهم لايستطيعون أن يصلوا إلى مقام تغلب ولايلحقون بهم حتى تتقطع أنفاسهم، ثمّ جاء جرير وقابل الأخطل فى هجائه بالقول إن القيسيين هم أهل المجد ولهم فضل على التغلبيين وهم لايعدّون شيئا.

وقال جرير فى الدفاع عن قيس:

يـا ابـن الخبيثـة من عدلـت بنا أم من جعلت إلى قيس إذا زخروا

وفى هذا البيت حدث التناص مع بيت الأخطل:

ضجوا من الحرب إذ عضّت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقها الضجر

ونسـب الأخطل فى هذا البيت إلى التغلبيين الجبن عـن القتال وقال إنهم لايطيقون القتال عندما يحتدم ويشتدّ عليهم، وإنهم يتضجرون أمام المشقات والصعوبات ثمّ جاء جرير مدافعا عن قيس، وقال من يسـتطيع أن يقابل القيسيين ويواجههم عندما جاشوا فى الحرب. والاستفهام فى بيت جرير يفيد التوبيخ.

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسمّى المقابلة أو المؤازاة وهى أن يضع الشاعر الثانى من المعانى الفخرية أو الهجائية ما يناظر ويقابل معانى الشـاعر الأول. (الشايب،

۱۳۷۱ق: ۳۵)

ويتحدث جرير عن حقارة منزل تغلب ومقامهم قائلا:

إني نفيتك عن نجد، فما لكم   نجد وما لك من غور به حجر

إذ حدث التناص مع بيت الأخطل:

كرّوا إلى حرّتيهم يعمرونها   كما تكرّ إلى أوطانها البقر

ويعرّض الأخطل فى هذا البيت بمقام القيسيين مشيرا إلى أن هؤلاء بعد أن انهزموا فى احتلال مواقع تغلب رجعوا إلى أرضهم القاحلة التى تكثر فيها الحجارة السود. وشبّههم فى رجوعهم إلى ديارهم بالبقر، ثمّ امتص جرير المعنى وقال إنه طرد الأخطل وقومه عن المواقع الخصبة إلى المواقع الوعرة والجدباء وهم لايمتلكون شيئاً عن تلك المواقع.

وقال جرير فى قدرتهم وصلابتهم:

إنّا وأمّك ما تُرجى ظلامتنا   عند الحفاظ وما فى عظمنا خور

ويستحضر هذا البيت فى الذهن البيت التالى للأخطل:

لايستقلّ ذوو الأضغان حربهم   ولايبين فى عيدانهم خور

والأخطل هنا استخدم هذا البيت فى مدح بنى أمية وقال لايوجد فيهم ضعف وفتور، وبعده جاء جرير وأخذ المعنى واستخدمه فى الفخر بأنفسهم، وقال لايعترى صلابتهم وهنٌ.ونرى أن جريراً استخدم نفس القافية التى استخدمها الأخطل.

۲. التناص الشكلى:

إن من يقرأ قصيدة جرير يظهر له بوضوح استخدامه أبيات الأخطل وجمله وكلماته. ونحن فى هذا القسم من هذه الدراسة نريد أن نوضح هذا القسم الذى اعتبره النقاد التناص الشكلى.

أ. *التناص الجملى*: أتى جرير بعدّة جمل من قصيدة الأخطل فى قصيدته، منها:

قال جرير:

قالوا نرى الآل يزهى الدوم أو ظعناً　　　يا بعد منظرهم ذاک الذی نظروا

حيث يتناص الشطر الثانى مع الشطر الثانى من البيت التالى للأخطل:

إذ ينظرون وهم يجنون حنظلهم　　　إلى الزوابى بعد ما نظروا

ونرى أن جريراً وظف الشطر الثانى الذى اقتبسه من الأخطل توظيفاً جديداً ومخالفاً لتوظيفه عند الأخطل، ولكن جريرا استخدمه فى نسيبه حيث يصف نزوح أحبته، أمّا الأخطل فاستخدمه فى الهجاء ويقول بعد أن أهلكت الحرب بنى كليب وذاقوا مرارتها جعلوا ينظرون إلى مقامنا ويطمعون فيه ثم يسخرهم مطمعهم قائلاً: ما أبعد ما أمّلوا وطمعوا فيه.

وقال جرير فى موضع آخر:

لولا فوارس يربوع بذى نجب　　　ضاق الطريق وأعيا الورد والصدر

إذ اقتبس جرير المصراع الثانى من بيت الأخطل التالى:

ولم يزل بسليم أمر جاهلها　　　حتى تعايا بها الإيراد والصدر

ونرى فى هذين البيتين أيضا اختلافا فى توظيف الشطر الثانى وذلک لأن الشاعر جريرا استخدم الشطر المقتبس فى الفخر ويقول إن قومه هم الذين يدبّرون الأمور ويعلّمون الناس سبل الإقبال والإدبار.لكن الأخطل هجا به القيسيين بتعبيره أن عمير بن الحباب هو الذى يقود سليماً بجهله وأعجزها تدبير الأمور حتى لاتعلم سبل الإقبال والإدبار.

وهذا النوع من الاقتباس فى النقائض يسمّى بتوجيه المعنى وهو أن الشاعر الثانى يقتبس معانى الشاعر الأول ويفسرها ويوجهها إلى وجهة يراها لصالحه وتؤيد موقفه. (الشايب، ١٣٧١ق: ٣٥)

قال جرير:

إن الأخيطل خنزير أطاف به　　　إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وأخذ جرير المصراع الثانى برمته من الأخطل حيث يقول:

وقد أصابــت كلاباً مــن عداوتنا　　　إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وكون الأخطل نصرانيــاً يعطى جريراً مجالاً لتعيير الأخطل بدينه وهو يغتنم الفرصة ويعــير الأخطــل بنصرانيته فى أبيات كثيرة فى نقائضه مع الأخطــل. وبما أن النصرانيين يســتبيحون أكل لحم الخنزير، شــبّه جرير الأخطل فى هذا البيت بخنزير، واســتعان فى وصف ذاک الخنزير بشعر الأخطل بالإتيان بشطر كامل من شعره.

والأخطــل فى البيت المذكور مزج هجاءه بالفخر بالقــول إن قومه هم الذين أوقعوا كلابا قوم جرير فى مصيبة عظيمة يخافها الناس ويتحسبون لوقوعها. فهجاء الأخطل فى هذا البيت هجاء قومى أى هجا قوم جرير، أمّا هجاء جرير فشخصى أى هجا الأخطل نفسه دون قومه.

وتجــدر الإشــارة إلى أن هجاء الأخطل فى هذه القصيدة كلــه هجاء القوم لأنه نظم هذه القصيدة فى عبدالملک بن مروان، فهذه القصيدة قصيدة مدحية. كما جاء فى الكتب التاريخية أن الأخطل لقّب بشــاعر بنى أميــة. (الفاخورى، ١٤٢٧ق: ٤٦٦) وهذا اللقب بســبب مدحــه الخلفاء الأمويين والدفــاع عنهم أمام أعدائهم وهجوهــم. وهو فى هذه القصيــدة يهجو القيســيين والكليبيين – وهم مــن حلفاء الزبيريين - بســبب الصراع السياسى الذى كان قائما بين الحزبين الأموى والزبيرى، فهجاؤه سياسى وحزبى وليس شــخصياً.أمّا هجاء جرير فشخصى وقومى لأن مقامه يختلف عن مقام الأخطل وإنّما هو فى مقام الرّد.

قال جرير:

الآكلــون خبيــث الــزاد وحدهم　　　والنازلــون إذا واراهــم الخمــر

وقال أيضا:

الظاعنون علــى العمياء إن ظعنوا　　　والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا جرير أخذ الشــطر الأول من البيت الأول والشطر الثانى من البيت الثانى من البيت التالى للأخطل:

الآكلــون خبيــث الــزاد وحدهم　　　والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسّمى بالقلب وهو أن «يقول الشاعر الأول هاجياً فيردّ عليه الثانى قالباً عليه معانيه ذاتها مدّعياً أنّها من صفات الأول أو رهطه.» (الشايب، ١٣٧١ق: ٣٥)

ب. *التناص مع كلمة واحدة*: تزاحم فى قصيدة جرير حشد كبير من المفردات التى استخدمها الأخطل فى قصيدته، وهذا الاستخدام بعض الأحيان صدفة وغير مقصود ولكن فى كثير من الأحيان واع ومقصود وليس اعتباطيا أو صدفة.

وهنا نذكر على سبيل المثال عدّة كلمات استخدمها جرير فى شعره ونجدها فى شعر الأخطل أيضا، لكن استخدامها صدفة وليس متعمدا، وهى: الشوق، والمناكب، والأرض، والناس و... .

ينشد جرير:

قل للديار سقى أطلالك المطر   قد هجت شوقاً وما تنفع الذكر

وينشد الأخطل:

شوقاً إليهم ووجداً يوم أتبعهم   طرفى ومنهم بجنبى كوكب زمر

كما ينشد جرير فى موضع آخر:

بزل كأن الكحيل الصرف ضرّجها   حيث المناكب يلقى رجعها القصر

والأخطل كان قد أنشد:

حثّوا المطى فولّتنا المناكب   وفى الخدور إذا باغمتها صور

وهذا جرير يقول:

أحياؤهم شر أحياء وألأمه   والأرض تلفظ موتاهم إذا قبروا

ولكن الأخطل قال:

حتى هبطن من الوادى لغضبته   أرضاً تحّل بها شيبان أو غبر

ثم قال جرير فى مقام آخر:

نرضى عن الله أن الناس قد علموا　　　أن لايفاخرنــا مــن خلقــه بشــر

بينما الأخطل كان قد قال:

شمس العــداوة حتى يســتقاد لهم　　　وأعظم النــاس أحلاماً إذا قدروا

وأمــا الكلمات التي تضمنتهــا قصيدة جرير وأيضا توجد عنــد الأخطل وتضمينها واع وعن عمد، فهي: المطر، والظفر، ويســروا، وكدر، ونصروا، وعمياء، وبئس، والسكر، ومضر، السوءات، وكفروا، وأثر، وبشر.

جرير:

إن الهذيــل بــذى بهــدى تداركه　　　ليــث إذا شــدّ من نجداتــه الظفر

الأخطل:

إلى امــرئ لاتعدينــا نوافلــه　　　أظفــره الله فليهنــئ لــه الظفر

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميســرهم　　　بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

الأخطل:

ولم يــزل بــک واشــيهم ومكرهم　　　حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا

جرير:

نحن اجتبينا حياض المجد مترعة　　　مــن حومة لم يخالــط صفوها كدر

الأخطل:

بــنى أميــة نعماكــم مجللة　　　تمت فلا فيهــا منّة ولا كدر

جرير:

أعطوا الخزيــة والأنصار حكمهم　　　والله عــزز بالأنصار مــن نصروا

الأخطل:

بــنى أمية ناضلــت دونكم ... أبناء قوم هم آووا وهم نصروا

جرير:

الظاعنون علـــى العمياء إن ظعنوا ... والســـائلون بظهر الغيب ما الخبر

الأخطل:

مخلّفــون ويقضـــى النـــاس أمرهم ... وهم بغيــب فى عمياء ما شــعروا

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميســرهم ... بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

وأيضا جرير:

مــن كل مخضــرّة الأنيــاب قعّرها ... لحم الخنانيص يغلى فوقه الســكر

الأخطل:

بئس الصحاة وبئس الشرب شربهم ... إذا جــرى فيهــم المزاء والســكر

جرير:

موتــوا مــن الغيــظ فى جزيرتكم ... لم يقطعــوا بطــن واد دونــه مضر

الأخطل:

قــوم أنابــت إليهــم كل مخزيــة ... وكل فاحشــة ســبت بهــا مضــر

جرير:

هلا سكتم فيخفى بعض سوءاتكم ... إذ لا يغــير فى قتلاكــم غــير

الأخطل:

على العيارات هداجون قد بلغت ... نجــران أو حدثت ســوءاتهم هجر

جرير:

فأحمـد الله حمـداً لا شـريک له إذ لا يعادلنـا مـن خلقـه بشـر

الأخطل:

ولا الضباب إذا اخضرّت عيونهم ولا عصيـة إلا أنهـم بشـر

جرير:

جاء الرسول بدين الحق فانتكثوا وهـل يضير رسـول الله أن كفروا

الأخطل:

وقيـس عيـلان أقبلـوا رقصـاً فبايعـوک جهـاراً بعدمـا كفروا

جرير:

كانـت وقائـع قلنا لن تـرى أبداً مـن تغلب بعدهـا عـين ولا أثر

الأخطل:

يعرّفونـک رأس ابن الحباب وقد أضحى وللسـيف فى خيشومه أثر

أخـذ جرير كما رأينا كثيرا من الكلمات المسـتعملة فى القافية من قصيدة الأخطل واسـتعملها فى نفس الموضع. وفى بعض الكلمات اختلاف فى التوظيف عند الشاعرين، فمثلا اسـتخدم الأخطل كلمة "الظفـر" فى قافية البيت الذى مدح بـه الخليفة الأموية ولكن جريرا اسـتخدمها فى البيت الذى افتخر فيه بفوارسهم، أو كلمة "بشر" استعملها الأخطـل فى الهجاء ولكن جريرا اسـتعمل نفـس الكلمة فى الفخـر. وفى بعض الأخر لايوجد اختلاف فى التوظيف، ككلمة "السكر" إذ وظفها كلا الشاعرين فى الهجاء.

النتيجة

كانت تقنية التناص الأدبى واضحة فى قصيدة جرير كما لاحظنا حيث نرى فى بعض الأحيان أن القارئ حينما يقرأ بيتا أو عبارة من قصيدة جرير يتبادر فى ذهنه على الفور قصيدة الأخطل، وسبب هذا الوضوح وهذا الخطور السريع يعود إلى:

- تضمين جرير المعانى المتعددة فى أغراضه الشعرية، التى أخذها عن الأخطل.

- استحضار الأشطر العديدة والعبارات المتعددة فى قصيدته من قصيدة الأخطل. واستحضار بعضها دون النقصان أو الزيادة وبعض الأخر مع النقصان أو الزيادة.

- استخدام حشد كبير من كلمات قصيدة الأخطل مع التغيير فى توظيف بعضها وعدم التغيير فى بعض الأخر.

والتناص فى قصيدة جرير كان واعيا ومقصودا إلا فى بعض الأحيان.

المصادر والمراجع

أبوتمام. ٢٠٠٢م. نقائض جرير والأخطل. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

أحمد فرج، حسام. ٢٠٠٣م. *نظرية علم النص رؤية منهجية فى بناء النص النثرى*. تقديم: سليمان عطار ومحمود فهمى حجازى. القاهرة: مكتبة الآداب.

بينس، محمد. ١٩٩٨م. حداثة السؤال. الطبعة الثانية. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الخطيب، رحاب. ٢٠٠٥م. معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الشايب، أحمد. ١٣٧١ق. تاريخ النقائض العربية. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

عزّام، محمد. ٢٠٠١م. النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الفاخورى، حنّا. ١٤٢٧ق. تاريخ الأدب العربى. قم: منشورات ذوى القربى.

محمد شبل، عزّة. ٢٠٠٩م. علم لغة النص النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة الآداب.

مفتاح، محمد. ١٩٩٢م. تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص). الطبعة الثالثة. بيروت: المركز الثقافى العربى.

المناصرة، عزّ الدين. ٢٠٠٦م. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلى. الأردن: دار مجد لاوى للنشر والطباعة.